

قراءة جديدة لشعر اليوت

أغنية حب ج . الفرد بروفروك

صلاح عبدالصبور

هذه القصيدة من قصائد اليوت المبكرة ، اذ كتبها بين عامي ١٩١٠ ، ١٩١١ ، وهو في الثالثة والعشرين من عمره . وهو مازال أمريكي الموطن بعد ، وقبل أن يسافر الولايات المتحدة ليدرس الأدب الفرنسي في السوربون ، فينعكس عليه عندئذ اعتنايه بشعراء الرمزية الفرنسية .

نشر اليوت هذه القصيدة في عام ١٩١٥ قبل أن ينشر رثائه « اليباب » أو « الأرض الخراب » في سلسلة أغرام في مجموعته « قصائد متقاة » وكانت هذه القصيدة واسطة العقد في المجموعة وألمع ما فيها .

والحديث عن اليوت قد يعد لنا من التزديد والفضول ، بعد أن ملأ الدنيا وشغل الناس في عصرنا هذا ، وبعد أن تقاسم هو والشاعر الانجليزى بيتس زعامة الشعر الانجليزى الحديث ردحا من الزمان ، وان تميز اليوت على بيتس بعمق أثره في لاهقيه .

ولكنني في هذا المقال ، ومقالات لاحقة ، أطمح أن أقرأ اليوت قراءة نصية ، مترجما بعض نصوصه الذائعة معلقا عليها ، محاولا رد الاشارات الى مصادرها ، قلل في ذلك بعض الخدمة الأدبية للمقارئ العربى .



ولا أبدا بقصيدة بروفروك لأنها من البدايات الاليوتية فحسب من حيث تاريخ كتابتها ، بل لأن فيها بدايات الأسلوب الاليوتى وبشائره ، من حيث

الولع بالتضمين، وعمق الثقافة واتساعها، والاتكاء على الأساطير والقصص القديمة، والجرأة اللغوية في استعمال بعض الألفاظ التي كان القرن التاسع عشر يعدها أمفاظا غير شعرية، لدخولها الملح في لغة الحياة اليومية.

وعنوان القصيدة هو « أغنية حب ج. الفرد ».

بروفروك، وفي الاسم سخرية عنها البيوت. فليس اسم بروفروك بتركيبة الذي يشبه الأسماء التي يختارها ديكنز لأبطاله، ليس هذا من الأسماء التي توحى بأناشيد الحب. ولكننا إذا مضينا في القصيدة أدركنا عمق السخرية، فهي ليست قصيدة حب، ولكنها قصيدة خيبة وفشل. وبروفروك ليس عاشقا رومانتيكيا، ولكنه رجل في منتصف العمر. ابن من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة. قد يكون كبير الكتبة في ديوان حكومي أو سمسارا في سوق التجارة! وذلك أن حاله ميسور نوعا ما. وهو قد أنفق حياته محصورا في حدوده الضيقة. يشرب قهوته ويتكى على ناخفته في المساء، ويؤدي عمله كما يفرض الواجب، حتى ذهب شبابه. وهو اليوم على العتبة أن يغيب لينخلط فتاة ما. وهو بعد نفسه بهذا الموقف العصيب، فيكشف لنا من خلال تداعياته عن مخاوفه وانكساره.

هي ليست قصيدة حب إذن، ولكنها تقيض ساخر لقصيدة الحب. ويقول بعض النقاد إن فكرة القصيدة قد واثت البيوت بعد قراءته لقصة للكاتب الأمريكي « هنري جيمس » عنوانها « **كورنيليا في الحداد** »، ففي هذه القصة القصيرة افتتاحية تتحدث عن رجل في الثامنة والأربعين من عمره، صريع للحظة تردد، إذ ينبغي له أن يقدم على مشروع خطوبة، ولكن سؤالا يدور في ذهنه، وهو: هل له أن يتزوج في هذه السن المتأخرة أم لا ؟

ويقول « **سوثام** » أحد نقاد البيوت إن البيوت كان يقرأ في تلك الفترة بعض ما ترجم لدستوفسكي إلى اللغة الإنجليزية، وأن **دستوفسكي** كان يحتل في نفسه عندئذ المكانة التي احتلها **دانتى** فيما بعد، ولم يتحول عنها أبدا.

يبدأ البيوت قصيدته بشعار مقتبس عن **دانتى** في الأشودة السابعة والعشرين من الجحيم المسماة **بأنشودة جويو** دا مونفلترانو، وهو أحد من تحدثوا إلى **دانتى** في الجحيم، عارضا حياته إذ كان رجلا من رجال الحرب، ثم أصبح راهبا، أراد أن يتوب عن آثامه، ولكن قلبه ظل عالقا بالآثام. لقد تحدث **جويو** إلى **دانتى** لأنه لم يكن يعرف أن **دانتى** سيعود يوما ما إلى الأرض، فهو في مأمن من افشاء أسراره وجرح كبريائه. تحدث كما يتحدث الإنسان إلى نفسه، غير خائف أن يذيع أمره وتسقط قشرة غروره.

« لو أني اعتقدت أن أجابتي كانت لشخص سيعود إلى الدنيا لبقيت هذه الشعلة دون أن تهتز ولكن لما لم يكن قد رجع أبدا من هذا العمق إنسان حي، لو صح ما أسمع، فاني أجيبك دون أن أخشى سوء السمعة ».

اقتباس هذا الشعار إذن ليس عيشا، ولكنه مؤش إلى اتجاه القصيدة. فهي إذن اعتراف موجه ومناجاة جانبية لرجل يوشك أن يكون متحدثا إلى نفسه، وهي سجل حرة بين نازعين نازع الآثم ونازع التطهر، كما تنازعت أمجاد الحرب والسياسة من جهة، وسكينة الرعية والخلع من جهة أخرى قلب **جويو** دا مونفلترانو.

والتيبة في ترجمة الحديث عن **هنري جيمس** و**دستوفسكي** و**دانتى** يجب ألا تنسى أثر **شكسبير** في هذه القصيدة، وبخاصة مسرحية « **هاملت** »، ففي هذه القصيدة - بلا شك - انعكاس لما اصطلاح على تسميته بالموقف الهاملتي. موقف التردد بين الفعل والاحجام عن الفعل، ولا شك أن صيغتها المحورية « **هل أجرو.. هل أجرو..** » تتضمن استنحاء **هاملتيا** واضحا. ولقد كان **شكسبير** في شتى أعماله منبعا لكثير من صور البيوت، وإن لم يحتفظ له البيوت بنفس القدر من الخضوع الذي احتفظ به **لدانتى**.

ونحن نستطيع أن نتمسك المصادر **الشكسبيرية** في أكثر من موضع من القصيدة، بادئين من هذا الموقف الهاملتي الذي انعكس في هذه القصيدة حتى معارضته المزينة **المونولوج هاملت**:

« **أكون أو لا أكون** » في قوله:

« لا، لست الأمير **هاملت**، ولم يكن بي أن أكونه ».

وفي ما تلا ذلك من أبيات ، حتى تجد في وصفه
لمور « المهرج » انبعاثا لشخصية عسرفها المشرح
الاليزابيثي كله ، شخصية يحدثنا هاملت عنها
في حديثه عن يوريك بعد ثلاثة وعشرين عاما من
موته حين يمسك بجسميته .

و اثر المسيحية من أوضح الآثار في هذه
القصيدة ، يبدأ حين يقول البيوت :

وفي الحق ، سيظل هناك وقت
وقت للدخان الأصفر الذي يتزلق على مدى
الشارع

حكا ظهره في زجاج النافذة

سيظل هناك وقت ، سيظل هناك وقت

لنعد وجها تلقى به الوجوه التي تلقاها

سيظل هناك وقت لتقتل وتخلق

وقت لكل أعمال الأيدي وأيامها

الأيدي التي تلقى في صحنك بسؤال

وقت لك ، ووقت لي

وقت يكفي لثمة من العمال الترددة

ومنة من الرؤى والمراجعات

قبل تناول القديد والشاي

وعنا نذكر حين يلع البيوت على عبارة «سيظل
هناك وقت » وتوبيعاتها ، مقالة النبي الجامعة في
الإصحاح الثالث :

« لكل شيء زمان ولكل امر تحت السموات
وقت . للولادة وقت ولل موت وقت . للغرس وقت
وللقح المغروس وقت . للقتل وقت وللشفاو وقت .
للهدم وقت وللبناء وقت . للبكاء وقت وللضحك
وقت . للنوح وقت وللرقص وقت . لتفريق
الحجارة وقت ولجميع الحجارة وقت . للمعاقبة وقت ،
وللانفصال عن المعاقبة وقت . للكسب وقت
وللخسارة وقت . للصيانة وقت وللطرح وقت .
للتمزق وقت وللتخيط وقت . للحب وقت
وللبغضة وقت ، للحرب وقت وللصلح وقت . .
وأي منفعة لمن يتعبد مما يتعبد به » .

وتتوالى بعد ذلك الاستدعاءات المسيحية ،
فنرى اقتباسا من سفر صموئيل الثاني أو بالأحرى
ردا عليه ، إذ يتحدث هذا السفر عن داوود حين
أخذ الرب ابنه من أوريا فقسام داوود عن الأرض
واقتسم ولدهم وبذل ثيابه ودخل بيت الرب
وسجد ثم جاء الى بيته وطلب فوضعوا له خبزا
فاكل ، فقال له عبيده : ما هذا الأمر الذي فعلت .
لما كان الولد حيا صمت وبكيت ولما مات الولد
قمت واكلت خبزا . فقال لما كان الولد حيا
صمت وبكيت لأنني قلت من يعلم ، ربما يرجعني
الرب ويعيا الولد ، والآن قد مات فلماذا أصوم .
هل أقدر أن أرده بعد . أنا ذاهب اليه ، اما هو
فلن يرجع الي . وعزى داوود بشميع امرأته ،
واضطلع معها فولدت ابنا فدعا اسمه سليمان
والرب أحبه . .

هذه القصة تقول ان الرب عاقب داوود بأهلاك
ولده الذي أتاه من طريق القسوة والقدرة ، ثم عفا
عنه من بعد ، ووهبه ولدا آخر من طريق الحق
والفضيلة . ولكن البيوت يحدثنا أن بروفروك رغم
أنه يكنى «هام» وبكى وصل ، ورغم أن العمر قد
تقدم به أن «أرهما» الرب عنه لم يحزن أوانه
بهم . ذلك لأن العصر ليس عصر نبوة وأنبياء .

ولكن رغم أنني بكيت وصمت ، بكيت وصليت
ورغم أنني رأيت رأسي (وهي تصلع قليلا) وقد
قدمت على طبق

لست نبيًا ، وليس هذا الأمر العظيم

فقد رأيت لحظة عظمتي ، وهي ترفرف

وفي السطر الثالث من هذا الاقتباس أيضا
إشارة الى قصة يوحنا المصعدان حين قدمت رأسه
على طبق لسالومي . ان بروفروك يدخل في تجارب
الأنبياء دون نبوة . انه يبتذلها في زمنه المبتذل .

وتعنى القصيدة لنجد إشارة البيوت الى ليعازرو
وعليها أن تعرف أن هناك ليعازرين في العهد
الجديد ، أحدهما الذي أحياه المسيح كما وردت
قصته في انجيل يوحنا ، وهذا لا شأن لنا به

المتنافين يقيين كتبه في عام ١٩٢١ الى الايحاء العظيم
لهذا البيت

وفي ختام القصيدة يستوحى البيوت بيتا آخر
لدون يقول فيه (علمنى أن اسمع الحوريات يفتنين)
حين يقول :

فقد سمعت الحوريات تفنى كل منهن للأخرى

أما أندرو مارفل (١٦٢١ - ١٦٧٨) فاننا نجد
أصداء من قصيدته « الى عشيقته الخجول »
منسابة في القصيدة ، فأحد أصداءها يتوازى مع
سفر الجامعة حين يحدثنا عن أن هناك وقتا مازال
بينما يحدث مارفل عشيقته أنه لم يعد هناك وقت
وأنه لا مبرر للتأخر عن الحب الا اذا كانت الحبيبة
أبدية

وفي قرب ختام القصيدة نجد البيوت يقول :

أن اغشى على الأمر بابأسامة

وأن اغشى العالم كله فى مرة *

ونذكر عندك آيات مارفل فى افتتاح قصيدته
الى عشيقته الخجول « :

دعينا نخرج كل قوتنا

وكل خلوتنا ووقتنا

وندفها ككرة واحدة

هذه بضعة أضواء على قصيدة تعد إحدى مملكات
العصر ، أرجو أن تثير سبيل قراءتها الى حد ما ،
وتعين على تذوق شعر البيوت ، أقدم بعدها ترجمة
للقصيدة *

وأنا أعلم أن هنالك ترجمات سبقته هذه
الترجمة - وكانت ترجمات موفقة ، وأنا أقرر أننى
لم أنظر فيها حين شرعت فى ترجمتى ، وأننى قد
اتنازل فى هذه الترجمة عن قليل جدا من الدقة فى
سبيل كثير من الوضوح

أما الآخر فهو الذى تحدث عنه لوقا فى انجيله ،
وهو الذى طلب من ابراهيم لا المسيح أن يبعثه
ليخبر الأحياء عن حال الموتى .. كان رجلا ماتا
احسدهما غنى يلبس الأرجوان والبر ، وثانتهما
مسكين اسمه لعازر الذى طرح عند بابه مضروبا
بالقروح ويشتهى أن يشبع من الفتات الساقط من
مائدة الغنى ، بل كانت السكلاب تأتى وتلحس
قروحه ، فمات المسكين وحملته الملائكة الى حصن
ابراهيم ، ومات الغنى أيضا ودفن * وشقى الغنى
فى الجحيم وتنعم لعازر فى النعيم ، فطلب الغنى
من ابراهيم أن يبعث لعازر مرة ثانية الى الحياة لكي
يخبر أشقاه بمصائر الموتى ، فأجابته ابراهيم بأن
الناس غفل عن الموعدة حتى من الأنبياء ، فما بالك
بموعدة رجل فقير ..

لأقول أنا لعازر جئت من الموتى

جئت لأقول لكم جميعا ، لأقول لكم جميعا

وليعازر عند البيوت لن يصادف - كسادته
القديم الا القلوب الصماء .. ولئن يكون الجواب
عليه فى آخر حديثه الا قول اميرة ، وهى تنطق
بشالها وتستدير نحو النافذة

ليس هذا هو ، أبدا

ليس هذا هو ما عنيته ، أبدا

ويتوازى مع تأثيرات البيوت بالمسيحية تأثيراته
بالشعراء الانجليز الذين أحبه ، وجعلهم موروثه
الشعري ، وبخاصة جون دون واندرو مارفل :
ففى قوله :

عرفت الأذرة ، عرفتها جميعا

الأذرة ذات الأساور ، بيضاء مكشوفة

**(ولكنها تلمع تحت ضوء المصباح بزغب بنى
فاتح)**

نجد البيوت هنا يقتبس سطرا من جون دون فى
قصيدته « ذخيرة » يقول فيه :

أسودة من الشعر الفاتح حول العظم

وقد أشار البيوت فى مقال له لاحق عن الشعراء

لننتقل كلانا
عندما يتمدد المساء في وجه السماء
كمريض مغدور فوق مائدة
لننتقل ، خلال هذه الشوارع نصف المهجورة
حيث تتردد الهمهمات
شوارع الليالي القلقة في فنادق الليلة الواحدة الرخيصة
والمطاعم التي تختلط فيها نشارة الخشب بالمحار الفارغ
الشوارع التي تتلاحق كجدل مضجر
ينتج عن نية مخالطة
ليقودك الى سؤال غامر
أوه ، لا تسأل : ما السؤال
لننتقل ، ولنود زيارتنا



♦ ♦ ♦

في الغرفة التي يجي- فيها النساء ، ويرحن
يتحدثن عن ميكلانجلو

♦ ♦ ♦

الضباب الأصفر الذي يحاك ظهره على زجاج النافذة
والدخان الأصفر الذي يحاك خطمه على زجاج النافذة
ولم يسلطه في إركاب المساء
وتنهل فوق البرك الراكدة عنه الألوان
دع السناج الساقط من المداخل يهوى على ظهره
فإذا ما اعتزعتته الشرفة « فخر نظرة مفاجئة
حتى يدرك أن الليلة ليلة ناعمة من ليالي أكتوبر
فيتجمد حول المنزل ، وينام

♦ ♦ ♦

وفي الحق ، سيقفل هناك وقت
وقت للدخان الأصفر الذي ينزل على مدى الشارع
حاكاً ظهره في زجاج النافذة
سيقفل هناك وقت ، سيقفل هناك وقت
لتعد وجها تلقى به الوجوه التي تلقاها
سيقفل هناك وقت لتقتل وتخلق
ووقت لكل أعمال الأيدي وأيامها (١)
الأيدي التي تلقى في صحنك بسؤال
وقت لك ، ووقت لي
ووقت يكفى ثمة من أفعال التردد
ومائة من الرؤى والمراجعات
قبل تناول القديد والشاي

في الغرفة التي يجيء فيها النساء ويرحن
يتحدثن عن ميكلانجلو

♦ ♦ ♦

وفي الحق سيظل هناك وقت
لكي تدعش : هل أجرؤ ؟ هل أجرؤ
وقت لكي تستدير ، وتهبط الدرج
أبقعة صلعاء في وسط شعري
(سيقان : لشد ما نحل شعره)
معطلى الصباحي ، الياقة تصعد ثابتة الى ذقني
ربطة عنقي ثمينة ومتواضعة ، ولكنها مثبتة بدبوس بسيط
(سيقان ، لشد ما نحل ذراعاه وساقاه)
هل أجرؤ
هل أزعج الكون
في الدليقة الواحدة وقت
للقرار والمراجعة التي تنقش في دليقة

♦ ♦ ♦

لأنني قد عرفتھا ، عرفتھا جميعا
عرفت الأمسيات والأصباح والأصائل
لقد سبوت حياتي بملاقاة القهوة
عرفت الأصوات التي تموت في سقطة ميتة
تحت صوت الموسيقى المنبعثة من غرفة خضيرة
فكيف إذن أخطئ الفن

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

♦ ♦ ♦

وقد عرفت العيون ، عرفتھا جميعا
العيون التي تثبتك في عبارة مرسومة
وعندما أصاغ ، مهددا على دبوس
وعندما أشك ، متلوبا على الجدار
عندئذ كيف أبدا الكلام
لابصق كل أعقاب أيامي وطرقى
وكيف عندئذ أجرؤ

♦ ♦ ♦

وقد عرفت الأذرة جميعا ، عرفتھا جميعا
الأذرة ذات الأساور ، بيضاء ومكشوفة
(ولكنها تلمع في ضوء المصباح بزغب بني فاتح)
أهو عطر منبعث من رداء
ذلك الذي يجعلني أنزوي
الأذرة التي تتمدد على المائدة ، أو تحيك شالا



فهل أجرو عندئذ
وكيف يجب أن أبدا
هل ساقول : لقد انطلقت في الفسق خلال الشوارع الضيقة
وراقبت الدخان ، وهو يصعد من غلايين
غلايين رجال متوحدين ، في قصص بنون أكهام ، متكئين على النوافذ
ليسي كنت زوجا من المغالب الخشنة
كي اخش قيعان البحار الضامنة

♦ ♦ ♦

والاصيل .. والمساء ينام في سلام بالغ
هذاته الأصابع الطويلة
مهددا على ارض الغرفة ، هنا بجانبك أو جانبي
نائم .. متعب .. أم هو يتمارض
أيجب على بعد الشاي والقطائر والمثلجات
أن أملك القوة لأدفع اللعظة الى أزمعتها ؟
ولكن ، ورغم أنني بكيت وصمت ، بكيت وصليت
ورغم أنني رايت راسي (وهي صلعا ، فليلا) قد قدمت على طبق
لست نيبا ، ليس هذا بأمر عظيم
فقد رايت لحظة عظمتي ، وهي تعرف
ورايت الخادم الأبدى يتناول عني مطفى ، وهو يكتم ضحكته (٢)
وباختصار ، كنت خالفا

ARCHIVE

وهل يساوى الأمر كل هذا ، أخيرا
بعد الأكواب والمربي والشاي
بين الخرف ، بين بعض الحديث منك ومنى
هل يساوى الأمر كل هذا
أن أعض على الأمر بابتسامه
وإن اضيق العالم في كرة
لأدحرجه نحو سؤال غامر
وأقول : أنا ليعاثر ، جئت من الموتى
جئت لأقول لكم جميعا ، لأقول لكم جميعا
لو واحدة أسنلت مخدة الى رأسها
قالت : ليس هذا ما عنيته أبدا
ليس هو هذا ... أبدا

♦ ♦ ♦

وهل يساوى الأمر كل هذا أخيرا
هل يساوى الأمر كل هذا
بعد مقارب الشمس ، وردحات المداخل ، والشوارع المبللة
بعد الحكايات ، وأكواب الشاي ، وبعد الأتواب الرافلة على الأرض

هذا وأشيء أخرى أكثر ؟
 من المستحيل أن أقول ما أعنيه بالضبط
 بل إن فانوساً سحرياً كان سيعكس صوراً من الأعصاب على شاشه
 فهل يساوى الأمر كل هذا
 لو واحدة ، وهي تريح مخدة أو تلقى عنها بشال
 وتستدير نحو النافذة ، لو واحدة قالت
 ليس هذا هو ، أبداً
 ليس هذا هو ما أعنيته ، أبداً

♦ ♦ ♦

لا ، لست الأمير هاملت ، ولم يعن بي أن أكونه
 بل أنا تابع من السادة ، قد ينفع
 في أن يتقدم بالأحداث ، بينما متنبها أو مشهدين
 يسدى نصحا للأمير ، وهو بلا شك ، أداة طيعة
 حتى ، سعيد بأن يكون ذا نفع
 سياسى ، حذر ، مدقق
 ملي ، بالمشاعر الرفيعة (٣) ، ولكنه متكتم قليلا
 ولكنه ، للحق ، سخي فاحيانا
 وأحيانا أخرى ، يوشك أن يكون هو المهرج
 اتقدم في العمر ، اتقدم في العمر
 وسوف اتنى ذيل سروالى (٤)

♦ ♦ ♦

هل أفرق شعري للخلف (*) ، هل أجرو أن أكل خوخه
 سارتدى سروالا من الفانلا البيضاء ، وأخطو على الشاطئ
 فقد سمعت الحوريات تغنى كل حين للآخرى
<http://Archivebeta.Sakhrii.com>

♦ ♦ ♦

لا اظن أنهم سيفنن لي
 رايتهم يركبن متن الأمواج عبر البحر
 ويمسطن شعر الأمواج الابيض المتناثر
 عندما تنفخ الريح في الماء فتسوده وتبيضه

♦ ♦ ♦

لقد تمهلنا في غرف البحر
 بجنب فتيات البحر المطوفات بعشب البحر الابيض والبني
 حتى ايقظتنا الاصوات البشرية ، ففرقنا



(٣) هذا الوصف مستوحى من حكايات كاتربرى
 لتشوس ، في وصف كاترب من أكسفورد ، والبيوت يستعمل
 هنا انجليزية تشوس بنفسى اللفاظ .
 (٤) كان تنى ذيل السروال هو الوصفا في هذه
 الايام .
 (٥) يحدثنا كونراد ايكن التصادف المعروف وزميل
 البيوت في هارفارد ان فرق التسمير للخطف كان شارة
 الشباب المتعلق في هذه الايام ، وبخاصة الشباب البوهيمى
 النزعة .

مع
آخر روايات

المرحوم

أمين يوسف غراب

الساعة تدق العاشرة

د. أحمد هيكل

- ١ - ARCHIVE

هذه الرواية المتمثلة مرحلة التفضيح بالنسبة الى
فن الكاتب المصامى الراحل أمين يوسف غراب .
وهي لذلك تعكس أبرز سمات قصصه ، في
الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعا . . ومن هنا
يمكن ان يكون الحديث عنها ملخصا لأدب كاتبنا
المسهب ، ومجيبا لأطراف فنه المتعدد السمات . .

أمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص
الواقعي التحليلي ، ومن أشهر من عتوا بموضوعات
العلاقة بين الرجل والمرأة ، أو كما يقال بموضوعات
الجنس . . وهو من أهم من حاولوا تحليل
ما يكتنف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر
وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة . . ثم هو من
المنح من اهتموا بوصف ما يرتبط بتلك الموضوعات
من مواقف وأجواء وأحداث ، في كثير من التفاصيل
والتدقيق . كل ذلك لكي يقدم فنا صادقا ، قد
يضيف الى متعة الفن وروعة الصمدق ، هذا
إنسانيا نبيل ، هو الكشف عن الضعف الإنساني ،
وامانة اللسان عن وجه دوافع الآثم وحواجز
الخطيئة !!



العاملين في ميدان السيارات ، والاضطراب الى الجلوس معهم في مقهى بلدى كانت تديره امرأة لعوب مأكرة ، هي في نفس الوقت شقيفة السائق الذى يعمل على سيارته . فقد كانت هذه المرأة ترسم الحطط للإيماح بالشريينى لكي تستولى على عربته ، وكان هو - لتدينه وحلقه وكرمه نشاته يبعد عنها ويصدها ، وأخيرا أثر أن يترك لها طنطا ويهاجر الى القاهرة ، حيث سير عربته « ناكسى » يقوده بنفسه ..

وأحسن الشريينى بقسوة العمل وكثرة مشكلاته - وخاصة تلك التى تسميها السيارة القديمة - فافتنع بالتخلص من سيارته والعمل كسائق عند بعض الأسر فى القاهرة .. وبعد لاي عمل عند سيد طبيب وسيدة طيبة ، وأحسن أنه سوف يستريح من التشرذم الذى عانى منه الكثير ، ولكنه فوجئ بعد قليل بأنها خدمته دون سبب واضح او تبرير مقنع . ثم عرف أخيرا من بواب المنزل أن رب الأسرة خاف من وسامته على يتاته .. وبعد عناء طويل وفق الشريينى الى عمل عند أسرة أخرى ، ربهما وكيل وزارة مهيب أنيق ، وسيدتها امرأة كريمة فاضلة . فاحس بالاطمئنان لأن هذه الأسرة لم تكن لها بنات يخاف عليهن كالأميرة السابقة .. ولكن الشر جاء هذه المرة من ناحية أخرى ! فقد كانت فى البيت خادمة جميلة ذكية خبيثة تسمى « كوتر » . وقد فاجأت الشريينى ذات يوم وهو يصلح للسيارة فى موقفها بالبيت ، وراحت تستدرجه بجسدها نارة وحديثها نارة ، حتى استجاب لموعده ضربته له ، كي يلتفيا عند سور حديقة الحيوان .. وبعد تردد شديد ، وبعد مقابلة للنفس ! ارتدى الشريينى أحسن ملابسه ، وخرج قبيل الموعد المضروب . وذهب الى المكان المحدد ، ووقف فى انتظار كوتر . وفى الموعد المضروب لم تأت الفتاة ، وإنما أقبلت سيارة الأسرة يقودها سيد البيت وبجانبه زوجته . وما أن وقف أمام الشريينى المبهوت ، حتى رمى اليه بما يستحق من أجر ، وشفع ذلك بكثير من السب والتأنيب ، على هذه الحيانة الشنعاء التى أراد بها أن يعذب بحرمة البيت .. وعرف الشريينى فيما بعد - من البستانى الذى يعمل عند هذا السيد - أن رب البيت كان يحب « كوتر » ويفار عليها وأنه رأى فى السائق الجديد من يمكن أن يكون منافسا له فى تلك الخادمة ، فدبر هذه الحيلة معها لكي يبرر طرده أمام الزوجة الطيبة !!

وبعد ستة أشهر من الحرمان والضنى ، اهتدى الشريينى الى عمل عند أسرة أخرى ثرية مترفة ،

وقد قدم أمين يوسف غراب كثيرا من الأعمال القصصية التى تنزع هذه النزعة وتؤثر تلك الموضوعات وتتخذ هذا الأسلوب وتقص الى هذا الهدف ، وذلك على تفاوت فى خط كل عمل من تلك العناصر بطبيعة الحال . فهو قد قدم - خلال أكثر من ربع قرن - أعمالا قصصية شتى ، بين قصص قصار وروايات طوال ، ومعظمها يبرز فى نسبجه الفنى هذه الخيوط السالفة الذكر ، حتى لتكاد تخفى ما سواها من خيوط .. ولعل عناوين مجموعات قصصه وأسماء رواياته يوحى بذلك من أول وهلة ! فللمؤلف « لسان فى الليل » و « نساء فى حياى » و « أرض الخطايا » و « شباب امرأة » و « الأبواب المغلقة » و « هذا النوع من النساء » و « يحدث فى الليل فقط » .. الى غير ذلك من أعمال عديدة خلفها كاتبنا الحبيب !!

- ٢ -

وبرغم أن هذه الرواية الأخيرة تحمل عنوانا لا يوحى بهذه النزعة ، وهو « الساعة تدق العاشرة » فإنها تسير فى نفس الطريق وتأخذ نفس الطابع ، بل هي - كما قلت - تمثل مرحلة النضج لفن الكاتب الذى تتضح فيه تلك السمات التى سلف الحديث عنها .

فهذه الرواية تحكى قصة طراج بين القنبلة والذخيلة ، بين الظهارة والتش ، بين الرجل الذى يحاول أن يحتفى بالدين والخلق والرفاهة التى تستخدم أسلحة الأغراء وتنصب شرك الأثونة !!

فمحمد أفندى الشريينى يجد نفسه وحيدا بعد موت والده المفتش العام للرى بالوجه البحرى ، وبعد موت والدته فى اثر الوالد ، وعدم وجود أقارب يستندون وحدته أو يخففون صدمته . كما يجد الفتى نفسه عاطلا غير مؤهل ! لأن المرض لازمه فى طفولته وصباه وصدر شبابه ، مما جعله على عدم متابعة الدراسة ، ووقف عند مرحلة « ساقط ابتدائية » . ثم يجد صاحبا نفسه بعد ذلك أدنى الى الفقر وأقرب الى الحاجة ! حيث لم يترك له والده الا اثاث المنزل وعربة مستعملة ، مما جعله يفكر جادا فى تدبير مصدر للرزق .. وانتهى به التفكير الى استخدام العربة بتسييرها كعربة أجرة بين طنطا - موطنه - وبعض القرى المجاورة .. ولكن هذا الطريق جر عليه كثيرا من المتاعب ، كان فى مقدمتها الاختلاط بطبقة

وبعد ستة أشهر من الحرمان والضنى ، اهتدى الشريينى الى عمل عند أسرة أخرى ثرية مترفة ،

سكن قصر بصر الحديدة ، و نائب عنه الاسرة
مكونه من سيدة وثلاث بنات ، أما الأم فهي مر
ثمله ثوب الاربعين ، ولكنها جميلة رائحة ، وتبدو
طيبة حنونا ، واسمها أنوار هاتم . وأما البنات
فمنهن اثنتان مطلقتان برغم أنهما في عمر الزهر
وهما لا نفيان في القصر كثيرا . ولا في اعماره
كلها ، وأما عيشان اثر الوقت في الصيعة ،
واسم احدهما « مرفت » ، واسم الاخرى
« زهراء » . وأما ابنت الثالثة فكانت أصغر
الجميع وأرق الطبع ، وكانت لارمال طالبة يدرسه
عصر الجديدة الثانوية ، وكان اسمها « نيفين » .
وهناك في العصر غير هؤلاء « عبد الحميد » اعتلى
مدير أعمال صاحبة العصر ، ثم « فاطمة » خادمة
العموب ، و « عم » سماعيل الجبائني ، نرجل العجور
الطيب العارف بواطن كثير من الأمور المتصلة
بهذه الأسرة .

وكان الشريفي قد عرف من « عم اسماعيل الجبايني » بعض أسرار تلك الأسرة ، وعجز عن معرفه البعض - عرف أن السيدة أرملة أحمد البنوات ، الذي كان عينا ووزيرا عدة مرات - لما عرف أن هذا اليشا قد روج تلك السيدة وهي مظلعة ، يصد أن تش بجمالها وتمي ان يحصل عليها بأي ثمن ، وان الذي سعى لي جمع شخصيا هو عبد الحميد افندي الذي كان في الأصل نائب المناظر ، فرقي بسبب جهده في هذا الشأن حتى اصبح مدير الاماكن ، وصار من رجال الاون في العصر بعد وفاة اليشا - اما سر حياة الأسرة في هذا الجدل فلم يعرف ، وأما سر طلاق ابليس وبمصادها تورا عن البيت والعاهرة كلها ، فذلك لم يكتشف - وأما وضع عبد الحميد افندي بالضبط ، وعن هو مجرد مدير اعمال أم شيء آخر ؟ فهو ايضا قد بقي في طي الكتمان ولم يستطع الشريفي استدراج عم اسماعيل لاماطة للنام عنه ..

وواصلت «أنوار هاشم» نصيب شراكها حول
التي هي، حتى اشترت له الملابس الباهرة والجلل
التي هي - حاشا ليه - يذهب بها إلى الحرم
وذاك وفي الظلام صارحته بحبها «بني
التي هي» فوقع بيده دون أن يحس
بما أتى القصر، وهو موقن بالفضل
يكن الليلة ففي الصباح على

وليس يخفى هذا التناول الواقعي ، الذي يبدو أكثر ما يبدو في رسم التضاريس التي تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته ؛ فقد نشأ المؤلف نشأة متديّنة ، وجعله يفشل في دراسته بسبب مرضه ، وصوره وسببها ، واختاره فقيراً محتاجاً ، ووضعه بكل تلك الجوانب في مواجهة ظروف قاهرة تناقض ما اُسم به البطل من صفات ، بل من شأنها أن تدخل معها في عراك ..

التي تمنى « فعلا بالجنس يؤثر الزمن أو التلميح
أو الإيماء الفني العتيق ، مما يحول المشهد إلى
شيء مهذب غير خارج عن الأدب ولا خارج للمشاعر
» . ومن ذلك مشهد لقاء الشربيني بأنوار في
مخدعه بعد زواجها منه زيفا - فقد حدثنا المؤلف
في هذا الموقف الحساس عن « كوب الماء الذي
يرزى الظأ » ، وعن « القصب المحمل بالثمار »
وعن « وعن الجسم المثقل بالكنوز » وعن « قطب
المنقود » و « أكل العاكهة كلها » وما إلى ذلك مما
ينقل الإحساس بالملحوظ التعبير عنه دون خدش
الحياء !

الشربيني ينظر اليها ويصرح ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هي التي سقطت وتحطت ؛ ليجعل التصور جامعا متشعبا هائلا ؛ بحيث يشمل المرأة والخيال الذي فيها والحقيقة التي بعكس الخيال . وهو الشربيني نفسه ، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعا !!

- ٤ -

تلك أهم الجوانب المشرفة في الرواية . وهناك بعض الجوانب التي تؤخذ على هذا العمل ، وكان من الممكن ألا تشوبه . . . ومن هذه المآخذ : عدم تسويع مص الأحداث الرئيسية ، حيث كانت في الرواية غير مطبقة أو على الأقل غير مطبقة بمصر الكافي . . . ومن ذلك الأحداث تحول محمد أفندي الشربيني من شاب ابن ذوات ، الى سائق عربية عند بعض الأسر ، او الى خادم كما يسميه المؤلف في كثير من الأحيان . فالرواية تقدم هذا البطل أولا ابن أسرة غنية . حيث يعمل أبوه معشقا عاما للرى في الوجه بحري . وحيث تسكن أسرته قصرا في طنطا ، وجب بعض في هذا القصر كثير من الخدم . ثم يدمر الرواية ثانيا . وبسرعة . فقيرا عاطلا صاعدا وحيدا محتاجا مسائقا بل خادما . . . لا يسعون هذا التحول الا سطورا قليلة . . . لا بد من أن نلاحظ هنا أنها لا تقدم تسويقا تصعب هذا التحول المحب التبرير . فليس بمعقول أن شابا كهذا يوزع مرضيه الذي أقعده عن إتمام دراسته ، ويرغم موت والده وأمه ؛ يترك هكذا دون أي سند أو مورد أو عمل ، الا أن يرتزق من عربة أبيه . ثم من عمله سائقا . . . **فأين مصاش الأب ؟ أو أين مكافأته ؟ وأين رؤسائه أبيه أو زملاؤه اذا لم يوجده القارب أو أرحامه ؟** ألم يكن المعقول أن يلحق هذا الشاب بعمل في تميمش لرى ، حتى ولو كان عامل تليفون ؟ أنتقل كل الأطراف الرسمية وغير الرسمية هكذا عن الشاب بساطة . . . ما أسر أن ذلك يحدث الا على سبيل « التفصيل » الذي أراده المؤلف ليستخرج البطل الى تلك النهاية « المرسومة » !!

ومن المآخذ التي تتصل أيضا بعدم تسويع بعض الأحداث الرئيسية ، تهالك كل النساء اللاتي صادفهن الشربيني عليه ، ورغبتهم في النظر به ، من أول صاحبة المقهى في طنطا ، الى السيدة أنوار بمصر الجديدة ، وبين هاتين كوتر المتأمرة ، وفاطمة الطامعة ، ونيفين العذراء الطيبة . . . كل هذا ورغم أن الشربيني - كما قدمه المؤلف - لا يملك من المواهب أو المؤهلات أو التدين

والطيبة والوسامة والفقر . . . حتى الثقافة التي حده المؤلف يتم شيء منها عن طريق الاطلاع الشخصي وهواية كتب الأدب ؛ أراد المؤلف للبطل أن يخفيها عن الناس . فسادا إذن كان « أهل الشربيني لكل هذه الجاذبية ؟ انه لم يكن ممتازا ولا حتى عاديا في شيء قط . ولكن الكاتب شاء له ورغم ذلك أن يجعله مهوى قلوب النساء وموضع طمعهن وتهالكهن ، اما حبا واما اشتها . . . وذلك أيضا « تفصيل » ملفق و « رسم » غير دقيق !!

ثم من المآخذ التي توجه الى الرواية كذلك ، سلبية البطل سلبية معيبة منفردة ، لا تحصل على التعاطف منه كثيرا . فهو عاجز دائما عن مواجهة المشاكل ، وهو كثير البكاء في كل أزمة ، ثم هو متورط أخيرا ببلاهة ، وواقع بسفاجة في الشباك التي حك له . . . ومهما كانت الظروف غش احاطت به ، فقد كان من الممكن أن يقاوم ويحسد ويحس البصر ويحفظ كرامته من أن تنقلب في سبيل أي شيء حتى ولو كان لقصة مريض ، التي جعله المؤلف يهون كثيرا ويذل - يرسف كثيرا سببها !!

و من المآخذ - هذه الدفاعة - هي حلمها عليه . . . ولم يدمر هذا الحلم . . . اللهم الا فيما يبدو بغيره من مكاييد النساء في التاريخ ، . . . مدبر من السنة التي يحيط به . . . ولست أدري لم أحمل المؤلف بطله هذا السلبي انتهات المآجر البكاء المتورط ، يقرأ كثيرا من كتب الأدب ، وخاصة أدب القصص ؟ ان المفروض أن يعيد العاري ما نقرأ ، وأن ندخل نقادته في تشكيل نوع تصرفاته وتوجيه سلوكه . الأمر الذي لم نجد له أثرا عند صاحبنا الشربيني !!

وبعد ، فلعل الكاتب الراحل كان في كثير من الأحيان يتأمل ذاته وهو يرسم شخصية بطله . . . ومن هنا جعله سليل أسرة كريمة ، ثم جعله لم يتم تعليمه ، وأخيرا جعله يكلف بالقراءة في كتب الأدب وبخاصة أدب القصص . . . وليت المؤلف لم يكتف بهذا القدر من استيحاء شخصيته هو ، وليته جعل هذا البطل مثله أيضا في صموده وإيجابيته وتجاهه وتغلبه على أقسى الظروف . . . إذن لحدد لحياة هذا البطل مسيرة أكرم ونهاية أفضل . . . فقد كان الكاتب رحمه الله - بعكس بطله - مثالا للبطل الإيجابي الناجح ، في رواية اتقن بناها صانعها الأعظم .

هَتْلُ الْبَرَايِع

محمود حسن اسماعيل

— ١ —

وقالت — وقد أصررت راكناً ، يسبح في سيرة وفرة الصلاة — :
أهذا تقي؟ قلت : اسكتي ، . . شقي من الأمس عادت خطاة !
بدت بها في هدير الضياء ، ويلقى أوهام صيد يراه
دعيه يسبح كما يشتهي ، فسا عادشي يسمى إله . .
سوى الله في منكبه . . لا يرى ، ولا تعد النفس رباً سواه !

— ٢ —

وقالت — وقد صررت صائداً ، أصبح أيمان كسبح الصمير — :
وإني أرى في الدنيا ، ورحمت إصرارها للشؤر !
نم شبح الصور في عيني ، فإله في صدها يدور ؟
وما باله ، ألقا في خطاه ، وقوف مصا في عين الضمير ؟
وما باله . . قلت : لا تسأل ! فهذا الذي منه مات اللير . .

— ٣ —

وقالت . وهذا الذي في السماء له همة من شعاع ذمير .
تعالى بأشراج ررق لقيط ، من العر تحجل منه سدوم
بطل يبعثين يسترجعان من الأمس أشلاء طير رميم
ويبيى على حلقته الرياح شبيب الجديد بعش القديم . .
قلت اتركه لأوهامه . . تستصمته قظات الحوم

— ٤ —

وقالت : وهذا المقي بكل الرقاب ، ولم يشد منه وزن ؟
يسوه بأهله في الفراغ ، وجترها في الدجى المعتكر

شجى المزارات أنى شدا ، أصاحت له سُخرياتُ السمر
قلت : اعترى . . ن يبيع الوحد ليرادى من لبى سكر . .
جبارى ، سكرى ، من النور حشد ، ولور سقى . . حلا عتر !

- ٥ -

ومرت خطاها على زهر رقة بدق الخريف على نابها
وللطر فيها جناز تنوح لبالى هواه لأجابه
وقالت : هوا ؟ قلت : الهوى بذر اللسانى
سواء ربيع ، سواء حريف . . هوى الروح حشد رثها
موت الكروم حبة تنوز على لوت ، شوق لأغنامها

وى مرقة . . والانس نى إلى ما قبل
ومضى ككته لم . . نى نى نى نى نى نى نى نى نى
قالت : وكيف التى . . نى نى نى نى نى نى نى نى نى
وكيف الخطايا نعللى . . نى نى نى نى نى نى نى نى نى
قلت : استريحى ! مرارة الفوس على وجهه الحق لا يسر . .

- ٧ -

وقالت مَرَزْتُ على عاشقين يذيان سحر الهوى فى الغروب
حييان للصمت . . فى كل جن ، وفى كل سمع غناء غريب
ما عالم الحب ؟ قلت : الذى نحب . . من غير حمر وكوب
بغى الوحد على راحتك ، ولا نى إلا وحود الحبيب
سعى بقلبين من غمير ناري ، وثار يُفرد فيها الهميب !

- ٨ -

وقالت . . وكان الأمل عابراً على وجهها الشاعرى الحزن ،
ورحمة سقطت فى الطريق ، فداست عليها خطا السارين :



وما ذلك الأمر ؟ قلت : اصمتي ! عداً مثلها في التزمي نصحين !
يشيبُ الحال .. يشيبُ الشباب .. تشيبُ الحياة .. تشيبُ السنين
خُذِي ما تشائين من كل شيء .. حذارِ الذي عنه ما تسألين

— ٩ —

وقالت : حذرتُ بفردوسِ حبٍ ، وأنهارِ سحرٍ بلا شارين
وحور ترفرف مثل الطيور فتسكروا أسرارها لناظرين
فأذلك ؟ قلت : أحلى كيف شئت !

ويا ضيعةَ العمر للعالمين
زهري حوالتى ، إن لم أذقها ،
أتسقى شذاها رُبى الثامنين ؟
أفبقى من الزمن .. لن ترف
من السر إلا الذى تبهرين !

— ١٠ —

وقالت : وما الفقر ؟ قلت : عري .. مداسى قمر ناس .
لِسَادِيَةِ القَاسِ وغدُ احصاء ، وأخرى هـ برق صوح حسن
فين غير غرس .. ومن غير حصص ، يرف لها الردى في مهرجان ..
قلاتسالى .. واغرسى ، وابذرى ، ولا تسأل عن خطوط الرمان
هراً يحبك قل الأوان .. ومراً ببوح عيك الأوان !

— ١١ —

وقالت : أحبنى ! أنتك الكروم ، وأفادخها عطشت الرحيق
وسالت عناقيدها في خطاك .. فحيرتها ، وشربت الطريق
لماذا ؟ وأنت على قطرة من الشوق تنهل نَارَ الحريق
تميل ، فتأى ؟ وتأى فتسقى .. وتشتاق في الوهم طيف العريق
فقلت : أحافُ احتدامِ العروب ، إذا ذابى اسكس كل الشروق



نشارة

دلالة الزمن

ف

الرواية الحديثة

د. نعيم عطية

إذا كان لدراسة الزمن في الرواية عبء جواثب ، فأحد هذه الجواثب يتمثل في أن روائية من يتم تدويعه تحت قانون الزمن ، إذا أن استعمال عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تلقى تأثير العمل التشكيلي . وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الاعجاب بعمل أدبي ، نجد في طبعه لاداء أنى يستخدمه الروائي لأدائها ، ألا وهي اللغة ، إذ أن دمج الكلمات بعضها الى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والضرورة .

ولا شك أن هذه الظاهرة توجد أيضا في اللغة الموسيقية ، فهمل تسمح الرواية بالولفوية " أي " بالتعدد الصوتي " . ذات المستوى الذي تسمح به الموسيقى ؟ إن الأصل في الرواية أنها لا تسمح بذلك ، فهي غير قادرة في الغالب على تحقيق الحركة إلا من خلال التتابع فحسب . ولابد أن نتنظر حتى تكتمل العمل الروائي حتى يستقر في حواسنا ما تضمنه من هارمونية بين الأصوات الصديدة المتنوعة والمتعصرة التي اشتركت في العمل الأدبي . ففكرة الكورس أو الانشاد الجماعي التي نلحدها لتحقيق في الفناء والموسيقى توا لا يمكن أن نلحدها في العمل الروائي - بحسب قوانينه التقليدية - لحظة بلحظة ، بل بحسب من ينظر حتى يكتمل في قريحنا . ومعدله حد من طريق الاسترجاع أن الانشاد الجماعي قد تحقق من خلال العمل الروائي . والسبب في ذلك أن تنمية بعض جزئيات العمل الروائي تستلزم الضرورة تأخير البعض الآخر .

«إن الزمن الروائي باعتباراه عملا أدبيا أدواته الوحيدة هي اللغة ، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة ، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي ، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود»

وידعوننا هذا الى التساؤل عن جهد الروائي في توسيع اطار اللحظة الروائية أو بعبارة أخرى في مد جسدها المطاطي حتى تستوعب التواكب بين الظواهر أو الأحداث التي تجمع بين التميز والملاسة معا . ان الأحداث والظواهر المختلفة يمكن ان تحتل الزمان بان تقع جميعا في اللحظة ذاتها ، ولكنها لا يمكن أن تحتل حيزا مكانيا واحدا في ذات اللحظة الزمنية . . وهذا ما يحدث - اصلا - في عقل الكاتب إذ لا يمكن أن يتصور في لحظة تفكير واحدة أكثر من حدث واحد . ولذلك فهو عندما يكتب العمل الروائي اما ان يلجأ الى السرد عن طريق التتابع . واما ان يضطر الى التوقف ، توقفا طويلا أو قصيرا عند حدث يقع في مكان ليحدثنا عن حدث آخر يجري في مكان آخر . إذ لا يمكن ان يوجد شخص واحد في مكانين في ذات اللحظة ، ولكن يمكن لأشخاص عديدين - وبالتالي لأحداث عديدة - ان توجد في العديد من الأماكن في اللحظة ذاتها . واذ يخضع الروائي للقيود التي تفرضه عليه اداته الفنية يتعين عليه لازما ان يلجأ الى « التجزئة » ثم الى « التقديم والتأخير » ومن هنا نشأت الحاجة ايضا الى تقسيم الرواية الى « فصول » . يعتمد الروائي اذن زوايا كل لحظة تتعاصر معها حدثان مختلفان . تحزن تلك اللحظة الى زمنين أو أكثر ذلك ان « الزمن الخارجي » لا يسا بحال متلازمين .

حقيقة الزمن الفني

إذا عدنا الى الموسيقى لنستقي منها حقيقة « الزمن الفني » فاننا نجد ان الموسيقى تحقق وحدة كاملة بين زمنها اللصيق بها وبين الزمن الخارجي ، حتى ان ذلك الزمن اللصيق أو الداخلي تتحكم فيه تحكما تاما لحظة البدء في العزف ولحظة الانتهاء منه . هذا هو زمن المقطوعة الموسيقية وهو زمنها الخارجي أيضا . فطالما عزف العمل الموسيقي فهو موجود وما ان يتوقف العزف حتى ينتهي ولا يبقى بزواله أي وجود خارجي له . لماذا كان ذلك ؟ لأن التأليف الموسيقي عملية خلق بحت ؟ أم لانه عملية ادخال مخلوق الى هذا الوجود ليس له قائمه قبل ان يبدأ العزف وليس له قائمه بعد ان ينتهي ؟

تقول نيللي كورمو في مؤلفها « تركيب الرواية » (١٩٦٦) انه لا يمكن أن نتحدث عن وجود للعمل الموسيقي سابق على الزمن الذي يستغرقه . أما العمل الروائي فانه الى جانب زمنه الداخلي يوجد زمن خارجي يدور معه ،

لأن العمل الروائي ليس ، مهما بلغ جانب الابتكار فيه ، على الأقل في نظر التقليديين ، سوى مواكبة للعالم الخارجي . هو معادل للوجود المحيط ومحاكاة له . ومن ثم كان الزمن الروائي زمنا مصغرا للزمن الوجودي أو الخارجي . في العمل الروائي يمكن على الدوام ان نتكلم عن عملية تصغير للعالم الخارجي . . يوجد اذن بين الرواية والوجود علاقة بين ما يسميه الفريزيون « بالميكروكورد » و « الماكروكورد » أي علاقة بين العالم الصغير والعالم الكبير . اتنا في العمل الروائي قد نتكلم عن عصفور فنصف صوته وشده . . ولكن في العمل الموسيقي لنسنا نسمع بحال شدة عصفور بل اتنا نسمع فحسب صوت الكمان أو الناي . . صوت ملاسلة القوس للوتر . . وصوت خروج الهواء من الفتحات التي برع عنها الأصابع . . ان زمن المقطوعة وزمن المسجع هما صورة لمسواة صوتية . أما زمن الرواية . فالى جوار « زمن القراءة » يقوم « الزمن المعيش » من حسب الشخصيات ومن قياس الزمنين بعضهما بعضا يولد التماسك بين الزمن الروائي والزمن الحسي .

حركة النمو الحثي

الزمن في الرواية . . ان الرواية باعتبارها قبل ولتنتقل الى ناحية أخرى من نواحي مشكلة كل شيء حكاية ، افلا يسود الجريان في الزمان كل مدلول يمكننا أن نتصوره للرواية ؟ لا تستغني الرواية عن اعطاء احساس بانسياب الأحداث في الزمان . . أو على الأقل هذا ما تقوله النظرية التقليدية في الرواية . . ذلك ان العمل الروائي اذ يقوم على عقدة يحكيها بالكلمات كما يعضي الى حلها بالكلمات أيضا ، فهو يفترض امتدادا زمنيا للوصول الى لحظة التنوير التي تعتبر بما تجلبه من حل نهاية موقفة لمرحلة رسمه .

ولما كانت الرواية عملا غير سكنوي . . على خلاف اللوحة أو التمثال مثلا . . فهي تعترض حركة . . تفترض انسكابا مستمرا . . لحظة تصب في لحظة أخرى تبعا لخط موحد لا رجعة فيه . . ولكن كيف تتحقق هذه الديناميكية وهذا الانسكاب الحثي ؟ يتأني للرواية ان تمر عن حركة الزمن الخارجي من خلال عرض الواقع بكل تفاصيله وانشغالاته اليومية . ثم هنالك عبر الفصول ، وتعاب الليل والنهار ،



م . بروس

ويعاود من خلال الذاكرة وجوده الذي يمكن أن يتكرر ويتكرر بلا نهاية - بحيث يكون الترتيب لكونولوجي للأحداث شيئا لا وجود له . قد يكون رجل راقد الى جوار جسد انثوي ذي سلطان حتى يملا كل وعاء اللحظة الواقعية ، ومع ذلك ومع لصوف ومصادف لا حصر لها يتردى الرجل في زمان آخر غير زمانه الحاضر ، بحيث يكاد يتمنى وجود المرأة من جسوره ، وتنطمس اللحظة الحاضرة تحت ضغط لحظات الماضي التي لا زالت تحيا بقوة في ذاكرة البطل . وهذا الذي قد يحدث في الحياة الواقعية - بزمنها لخارجي يحدث كثيرا في الأعمال الروائية بحيث تتداخل لحظات الحاضر والماضي تداخلا يجعل لزمن كينونة هلامية غير صلبة الوجود . ولا تكون الأشياء الحاضرة سوى مجرد تكة نكي يبحر الوجود الإنساني كله قاصدا الى الماضي . وتصبح الحياة في تلك اللحظات إعادة تمثيل الماضي .

تثبيت الزمن الضائع

حقا ، أن الماضي مهما فعل الإنسان ، ومهما مضى زمان ، لا يموت ، وبظل مطوبا في الأعماق المفقودة الظلمة ينتظرا مجسود مصالحة غير معصودة ولا غير موفقة كي يطوق الى السطح ، ويصك زمان الحاضر . . يفلق نوافذه ويقلم جنباته ليضيء في الظلمة قنديلا مرتعشا .

وثمة فيلسوف عصري كان له أكبر الأثر بأرائه الفلسفية على تطور الرواية . هذا أفيلسوف هو هنري برجسون صاحب كتاب «المادة والذاكرة» الصادر عام ١٨٩٦ فقد أوضح اننا نخبّر التغير في الزمن من الداخل ، فعرضا عن حركة رسم هو جزء داخله ، بل نحن يدركه بالحدس . وإذا كان وعاء يحتوي على خبراتنا الشخصية الماضية كلها فإن الذاكرة مجرد مصدرة كثيرة الثقوب ، أما العقل فلا يدرك سعرات الأساسية عن طريق الزمان بل يتصور التغير على أنه سلسلة متعاقبة من الحاصلات الكونية تمتد في سلسلة متعاقبة من الامكنة للحظة .

وكان لابد للروائيين بعد أن استناروا بهذا الرأي الفلسفي أن يضعوا أيديهم على نبع سخى لتقصياتهم الأدبية . وتعتبر تلك السلسلة من الروايات التي كتبها مارسيل بروسوت بعنوان « بحثا عن الزمن المفقود » والتي بدأت تنشر نيباما منذ عام ١٩١٣ - تعتبر تلك السلسلة من

والتحولات في الأطر ، والتنقلات بين الأماكن ، وكل تلك الشيوخوخة التي برحفت على القسائم . واليلى الذي يتسرب الى الأشياء . . كل هذه المقاييس تبدو من خلالها في العمى الروائي حركة الزمن الخارجى متخذة « ايقاعه العادى » ممثلا في التتابع الكرونولوجي « التتابع العادى » والتاريخى .

على أن ذلك معنى لا مبرر له . الماحات والعودة الى الوراء والقلبات المباشرة غير المعهود لها . فهو بذلك يبلبل فكر القارئ الذي لا يقدر عادة على أن يضع الأحداث في مكانها الصحيح من حركة التتابع الزمنى . ومع ذلك فإنه لا يجدر التزمّت في التمسك باحترام هذه الكرونولوجية وانحادها عمده لا تفعل الحروج عليها . فكتيرا ما يكون تلك الانعطافات في الأحداث الخارجية للرواية التي لا تنفع مع التتابع اللحظي للأحداث تغييرا عن حقيقته سيكلوجية . . وعندئذ يكون « تحريف الزمن » مرده الى « خراب داخلى نفسى » ومن ثم تكون اللحظة الحاضرة حبل بكل ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل .

ان الذاكرة بالأعبيها لا تكف عن التفضل في حقيقتنا الحاضرة . . وأن تركيب اية لحظة لا يخلو من تشابك الحاضر بالماضي والمستقبل . . بما لا مفر من تكرانه أو تفاديه . ويتمكن ذلك ولا شك على الأعمال الروائية . ليس على حد قول الدويس هكلى ثمة لحظة حاضرة من التانة بحيث تخلو من ثقب ينقد منها الماضي .

أروايات أكثر الأعمال الحديثة دلالة وتثويراً .
 د امكي ليروست يعصبه عن مذلول الرمز
 ان يقدم ب هذا العمل الروائي جليل . ويعد
 دير الأحداث لرمسية العبرة المتمسكة ابي
 « الحاضر » وفي « حيزه المكاني » يوسع يروست
 من وعاء اللحظة الحاضرة ، وينفع فيها نفاس
 الماضي الحبيب ليملا ما شغل فيها من فراغ .
 ويحدث اعدة الاستيلاء على الزمن الضائع من
 طريق غزو الماضي للحاضر ، عن طريق افساح
 السبيل في الحاضر أمام مثاب التفاصيل المجلوبة
 من الماضي .. ما عطر ورده ينمها مارسل
 تميد الى الحاضر العديد من تفاصيل الذكريات
 امصيه ..

وهذه التفاصيل التي تدخل الحيز المكاني
 للحاضر هي التي تثريه وتجمله أكثر دقئسا
 وشجنا .. ويعتبر هذا التكثيف الذي يحققه
 الماضي اللحظة الزمنية الآنية هو التعويض الوحيد
 من اقتلاع الماضي من جلوره بفعل الزمن والاقاء
 به بعيدا ..

حقا أن كل مياه البحار التي تنبخر لا تذهب
 سدى ، فانها تعود الى الأرض من جديد مطرا
 منهمرا .. وهكذا الماضي بالنسبة للحاضر الذي
 يصير بدوره ماضيا بالنسبة للحاضر الذي يصير بدوره ماضيا بالنسبة للحاضر .. وفي عذاب
 يروست ابي « شيت » الزمن سدى ..

في لحظات أبدية لا يتورها التحال ولا يطويها
 النسيان ، وذلك في صورة صفحات ادبييه .
 وهكذا يكون الفن - والفن الروائي على الأخص
 - محاولة انسانية - وتعني بانسانية محاولة
 نسبية على أي حال - محاولة انسانية لتثبيت
 الزمن الضائع .

ولكرنا هذا بأسطورة افريقية قديمة تعزو
 نشأة الفن الرغبة في تثبيت الصورة حتى
 يتحقق لها عدم النسيان ، فتحكي تلك الأسطورة
 قصة فتاة أرادت أن تسجل على حائط ظل
 الرجل الذي تحبه حتى تحتفظ بصورته عندما
 يفيب عنها - أن الفن حقا محاولة مستتية من
 قبل الإنسان في مقاومة « الزوال » ، هو اذن
 تعبير جديد عن غريزة البقاء .. باتيات الوجود
 في وجه الزمن الجائر الذي يخطف معه كل ما كان
 له قائمة من الكيان الإنساني في وقت من
 الأوقات .

وبذلك يمكن أن نصف الأدب بأنه « الذاكرة
 البحية » من خلال ما ظل نابضا بالحياة من ماضى
 الأدب . ومن ثم يمكننا أيضا أن نعرف « الزمن
 الروائي » من خلال أعمال مارسيل يروست .
 بأنه توسيع لمحتوى اللحظة الآنية ، وذلك من
 خلال انعكاسات الزمن الخارجى على الشعور
 الإنساني ، وبالتالي عن طريق استرجاعه
 وتجسيده في صور فنية .

زمن الرواية العنيفة

في عام ١٩٢١ نشر « صمويل بيكيت » دراسة
 مركزة عن « مارسيل يروست » وكان هدفه
 الأول من دراسته تلك - على حسب قوله -
 التفتي عن وجهى ذلك الفول الذي يهلك وفي
 الوقت ذاته يخلص .. وهذا القول ذو الوجهين
 هو « الزمن » .

وموقف بيكيت من الرواية البروستية جدير
 بالتأمل في مقام مشكلة الزمن لأنه يوصلنا الى
 يعرف على قضية الزمن في « الرواية العنيفة »
 إنتى سادت بعد الحرب العالمية الثانية على
 الأخص . وإذا كان الماضي الذي يقلت ويولى
 بالنسبة ليروست هو ماضيا يستاهل الحب
 والإحسان ، بل وجديه الى لحظة الحاضر ،
 فالأحراج الى نظر بالنسبة لبيكيت .

وليس اذن ، بماذا يقوله بيكيت عن الزمن في
 دراسته من يروست . أنه يذهب في دراسته
 المذكورة الى أنه بصرف النظر عن المصون
 فان الماضي بالنسبة الى الحاضر خيبة أمل .
 والمستقبل بالنسبة الى الحاضر طوح سينحول
 بدوره الى خيبة أمل . ومن ثم كان الحاضر
 عذابا ذو وجهين لأن الأستيق الى المستقبل
 عذاب لانصرافه الى شيء بالنسبة للحاضر غير
 مدرك .. وتذكر الماضي عذاب لانصرافه الى شيء
 خرج بالنسبة للحاضر عن اليد . الحاضر اذن
 عطية عذاب مزدوج ، لأنه من ناحية عطية
 انتقال الى المستقبل ، وذلك بسبب تفؤلنا
 الذي لا يرد منه وأرادته الحياة المحمومة التي
 لا راد لها ، ولأنه من ناحية أخرى عطية معاناة
 لما الحقه الماضي بنا من تشويه . أننا لسنا سجناء
 الساعات والأيام فحسب ، بل نحن أيضا كائنات
 غير ما كنا عليه أمس . ان بظلمة الأمس غير
 صالحة الا بالنسبة لشخصية الأمس لا بالنسبة
 لشخصية اليوم . ونحن خائبو الرجاء لبطلان
 ما نحب أن نسميه بلوغ الأمل .

أكثر من معالجة للزمن

ربما أمكن أن نعضى بعد ذلك إلى تقصياتنا من خلال أعمال روائيه أخرى . تدور في فلك بروسست أيضا ميرجينا وولف المطاردة أكثر من غيرها من الروائيين المصريين بفكرة الزمن .. ولكن بينما تصور أعمال بروسست الفكر البرجسوى فيستعيد لنا الزمن من خلال عملية تذكر دقيقة وثيدة .. من خلال بحث للعاضى ومعايشته من جديد .. فإن الروائية الانجليزية تصور لنا في روايتها « الامواج » الزمن مجزءا إلى جزئيات حمية مطوية على نفسها .. والواقع ان اللحظة هنا تلى الديويمه .. فكل مولود يعشع في حجره لحظة منفصلة عن الاخرى ، كما لو كان صورة مأخوذة من عدسة مكبرة مسلطة على الماضي والحاضر والمستقبل .. ولا تنجح هذه المولودات المتقطعة في اعطاء احساس بالوصلة والتتابع أو حتى بالارتداد والعود .. بل بالعكس يضى عن زمن طبع من السكونية الأبدية أو مسحه .. « رسميه » إذا أمكن لنا هذا القول .

ولكن كانت الرواية ليست بحال من الأحوال وجهة نظر الرواية يمكن أن يعالج حالة سكونية في ظاهرها وان كانت تبحث الاحساس بمرور الزمن .. ذلك منى ببع سحرى .. كما نجد من الكثرة والعمق حتى في الرواية السكونية .. لا ينبع حينئذ الانسياب الزمنى مخفف للنص قدرا حقيقيا من الحيوية الدناميكية .. ولكن الأمر يحتاج عندئذ على أى حال إلى مهارة فنية إضافية ، اذن تصوير (موقف) يحتاج إلى الارتباط في تسلسل محكم بمواقف سابقة ولاحقة تحوله من مجرد لقطة إلى عنصر ذو مقوم حركى .

ويجدر أن نشير في هذا المقام أيضا إلى مجالتين الزمن تشيعان في الرواية المعاصرة ، الأولى تتمثل في التقاط وتسجيل مفامرات قصرة وخاطفة . مما يمكن أن يخلق الشعور بحركة مماثلة لما يوقظه فيسا الفيلم الأمريكى الحافل بالانارة . ويبحث فينا هذا التتابع اللاهث للحظات العصبية ، وذلك الزكام الذى ينمو تبعا لتدويرات متكررة بحيث يصبح تركيبا من جزئيات مقطعة .. يبحث فينا هذا وذلك احساسا بالارتجاج والاهتزاز والسرعة ، ربما كان أقرب إلى إيقاع الزمن المعاصر الذى الصف بتخطيط واتجراف لم تعرفه أزمان العصور السابقة ، أو بمباراة أدق أقرب إلى وقع الزمن



س . س .

ولكن ما هو بلوغ الأمل ؟ هو اتحاد الشخص بموضوع رغبته .. هو وضع الشخص يده على موضوع رغبته . ان الشخص في كل لحظة يوم .. وسائر يوم ليس هو نفسه .. ان انسان هذه اللحظة قد تغيره في لحظة من سبقتها وسيمير في اسحقها إلى ... وسيمضى في أسرع في كل لحظة منسمة .. ان تجربته الماضي اذن تولد أساتبا جديدا شوهه عجله الزمن التى بدوسه منطلقة في طريقها .. ولا ينصر لودنيه الزمن المسوومه على النابر على المرء تبعا لسلسله متلاحقة من البسديل الذى لا ينقطع بحيث يصبح حقيقه ، ان كان نمة حقيقه ، بل انها ننضم إلى الماضي ، ويصبح الفرد محل عملية سكب من القارورة المحتوية على سائل الماضي المروجج والمتعدد الألوان إلى القارورة المحتوية على سائل المستقبل الذى لم يأخذ لونا بعد . ولا يمكن تحديد الحادثة المستقبلية ولا حصر مضمونها حتى تقع وتتخذ لنفسها تاريخا ، أى مكانا في الماضي . ومن ثم لا يمكن أن تنصف أية حادثة مستقبلية إلا بأنها مجردة وغير واضحة .

ومن كل ذلك يمكننا أن نستشف ما يمكن أن يكون عليه مدلول الزمن في « الرواية العبثية » ويكفى أن نضيف أيضا ان الحاضر عند بيكيت هو عملية تكفير عن خطيئة أصيلة .. عن الخطيئة الأولى والأبدية .. هذه الخطيئة تتمثل في أن الانسان قد ولد .. وفى أنه قد جاء إلى الحياة .

على الوجدان المعاصر . فقد رأينا أن الزمن في جوهره حقيقة إنسانية ترتبط بمعلّمه تدور داخل الكائن الإنساني .

والى جانب الزمن المتكرر ، وهى المعالجة لى ريبها . بهد أيضا ومن ناحية أخرى معالجة انسيابية الزمن تجسد فيها كل مقطع من الحركة الروائية يشع منه على الرغم من أنها لا زالت محببة هاله من التهور يرتفع في ثنائياها بصيص الحركة التى ستأتى . أن اللحظات هنا سوف تنسكب وقد انغم كل منها بكل إرهاصات اللحظة القريبه التالية . وتضفى عليها ابتداء بعضا من لونها . . أن ثمة شيئا سوف يسبح ويهيم في السجور ويبقى بغيره التى وإن كانت لا تزال غامضة إلا أنها ستوجد مع اللحظة المقبلة . بل أنه يوجد بذلك ما هو أكثر من الاستمرار في الزمن الروائي . . أن كل خطوه في الزمان ليس مهمبا لها في الخطوه السابقة عليها فحسب ، بل أن كل خطوه سسوجب عليها ونادى بها ، حتى أننا نظل متيقظين على الدوام .

من هنا يبدأ مفهوم جديد للزمن . . يجدر أن نعرف عنه . . أننا في مجال سفر على الرمز الحقيقي للعمل الروائي يجب أن نعرف بعض أساليب ودخول بعضها . وفي مقدمه ما يجب أن نعرف اسمه لسؤال لبلى : **هل الرواية تصور لعالم خارجي سمي الرواية** الى سجع سورده على الأصل منه ؟ أن الاجابة على هذا السؤال على يد من الأعمى في معالجة المشكلة التى نتعرض لها . وذلك أن العالم الخارجى له زمنه الحسابى الذى يقاس بمتتابع اللحظات والساعات والأيام والشهور والفصول والأعوام والقرون . . وليست الأحداث بالنسبة لهذا الزمن سوى التقلبات التى توضع فوق الحروف . . وإذا كان لهذا لعالم الخارجى ربه . . فإنه سيقدر ازدواج الزمن بالنسبة لعالم الواقعي والعالم الروائي . ويتولد السؤال وبوجه البحث نحو معرفة كيف يمكن للرواية أن تحاكي العالم الخارجى من ناحية الزمان ؟ هذا سؤال من نوعه آخر سوى بعض الأحداث حدثا حدثا تبعاً لتسلسلها الكرونولوجى أو سريعى

لقد كانت الرواية البلاكية قائمة على يقين بوجود عالم موضوعي تترسم الرواية خطاه كجاذبه إن تكون صورة مصغرة منه . . وسبق لرواية أن تكون مبدئية أو نهائية . ومن هذا لشانه لمجموع من يخلل أسلوب المحاكاة كاتب تستند لرواية شرفيتها ، فإن مجموع ما تتضمنه من أحداث وأحداث ومشاهد تكون متقبلة ومرتبطة لأنها من « الواقع » ونقلا عنه .

ومنى كان هذا العالم التخيل الذى تبنيه الرواية يضارع النموذج الذى هو العالم الموضوعي ، فإن الزمن الروائي يمتد صفحات الأولى للعمل الروائي الى آخرها في ذات التتابع الزمني الواقعي فالشخصيات تولد وتهرم وتموت تبعاً لأعمارها . والأشياء خاضعة لقانون البلى والقدم . . وكان الوصف لوحدة منقولة عن النموذج حى . أما إذا قيل أن العمل الروائي ليس محاكاة لعالم خارجي ، فإن الزمن الروائي ستنحدر ويصبح غير مقيس أو مضطرب يزمن آخر خارج العمل الروائي . ويقترب عندئذ الزمن الروائي من الزمن الموسيقي الذى يولد ويموت ببداية العزف وانتهائه ، كما قلنا .

يجب أن نتساءل إذن عن مصير الوصف في العمل الروائي . فإن ما يتصب عليه الوصف يخضع لذات القانون . لقد هجر الوصف

الزمن في الرواية الجديدة

وإذا استرجعنا ما قدمناه من . . حـ
مشكلة الزمن الروائي فإنا نجد . .
البروستية « انعكاسا على الـ . .
يستحوذ عليه بالتشبيث بالماضى
حاسر أدبه . . وذلك عن طـ . .
سكونيه . . انفراد مع مستحـ . .
القصصيه . . هذا سلف الى « الرواية المعـ »
وحدوا . . يحاصر قد عدا شيئا غير متحقق . .
بل أن الحاضر معبر من احدث الى احدث . .
ومعوم بعدة سجع انجبة فكسى مطاير
صخر والوردة . . على أن العكر الروائي في
القرن العشرين لم يقف عند هذه المرحلة من
التطور . بل عرف ما سمي « بالرواية احديده »
وقد خطت خطوة واسعة الى اليقين . . أو على
الأقل . . الى بعض اليقين . . فيقول الآن دوب
حريبه في معلات كتابه « نحو رويه حديده »
(١٩٦٣ - ٥٥) الحقيقة أن العالم لا هو عيث
ولا ذو دلالة . . أنه ببساطه موجود . . أن
الأشياء كائنه هنا . حولنا تتحصى . . أن
الإنسان ينظر الى العالم ولكن العالم لا يجب
على نظره . وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما
رأى كتاب اللعب ، وإنما لأن العالم يتمتع
بصوره واحده ليست له غيرها . . وهى
الغضور . .

خاصية الحضور الروائي



د. ر. ح. ح.

ان حركة الزمن عندما يستشعرها الروائي يجد ان كل ما هو « حضور » في عمله الروائي هو « كذب » لانه ليس يحاضر بل هو كلما خلت كلمة كان « كن لم يكن » لتحوله سريعاً الى ماض مشكوك في حدوده .. ولهذا فان الروائي الحديث اصبح لا يعتبر روايته قطعة من الواقع، بل هي مخلوق له بدايه ونهاية معروفتان وبالتالي ه عمر محدد .. هو الزمن الذي يستمره شابع صفحته من ول كلمه الى آخر كلمه .. هذ الرجل وبك امراه المدان سبب في اربابه وتحابا مثلاً لا يجب ان ننتظر ليهما على انهما قد سبق من التعيا وتحابا في العالم الواقعي .. في الحياه اليومية .. بل هما يلتقيان ويتحابان مئات المرات بل وملايين المرات على صفحات عمل ارداني فحسب .. وفي كل مره يقرأ عدا للعمل لروائي ايضاً .. ولا شيء غير ذلك .. او سببه اخرى ليس ثمة رسم بفاس به رسم العمل الروائي .. بل هناك زمن واحد لآخر .. هو زمن العمل الروائي فحسب ، وهذا بسيط متطلبات النظر الى العمل الروائي « كخلق » لا « كتسجيل » .

ولذلك فانا يجب ان نقرر ان البطل الروائي ليس له حاضر .. عاش في لانه انما يعيش في غم الخاضر المستمر .. ولا يعيش في غم غير ذلك .. ان الزمن الروائي زمن نغم بدنه ولذاته بلق كفايه ومسروعه من ذات وجوده وليس من وجود زمن آخر يعادل به ويتعطف .. كما فعل بروست .. بالذاكرة .

ان الرواية الجديدة لا تقص علينا حدثاً ماضياً بل هي تبسط امامنا حقيقة - حقيقة من نوع خاص - تدور امامنا . وعندئذ يتجلى الزمن الروائي . فهو زمن ليس قبله زمن .. وليس بعده ايضاً زمن آخر . لماذا لا لانه ليس تردداً او حكيماً لزمن واقعي يموت قبله او بعده .. ان الزمن الروائي لم يكن له وجود قبل اتبساط العمل الروائي امامنا .. وهو يصبح لا شيء ايضاً بمجرد ان يصل ذلك العمل الى نهايته .

ان الزمن الروائي باعتباره عملاً ادبياً اذاته الوحيد هي اللفه تبدأ بكلمه وينتهي بكلمه .. وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي .. أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود . انما نستطيع ان نستلذ من ذلك فنقول ان « الزمن الروائي بناء ادبي خال من كل زمن » وذلك

باعتباره محاكاة .. باعتباره اعداد ديكور تدور فيه الاحداث .. واصبح الاديب يلجأ الى جبل فنية نابغة من « رواية لا تحاكي واقعا » محد الوصف كثيراً ما يبدو لا كتمهيد للمسار الروائي بل كمنافس له أو كعملية تويه وبليدة ، أما بالاناسة في وصف كثير من « حجب » .. و حاله الاشياء الموصوفة .. عدا في سبب .. او الى غير حالها من معاهيم مستفصح عظيم مفهومه او معصمه .. بل كثير من « حجب » الوصف الروائي الى اختراع سمات للأشياء لا وجود لها الا على صفحات العمل الروائي .. ولا شك ان لمخفى في نظم الحسب المستقيم المتصل الذي انبنى على الوصف اصلاً يرتبط ايضاً بمفهوم للزمن .. يستاهل الوقوف عنده . فان التكرار والتحطيم والتهائر وعدم الاكتمال والتراكم والتمعية هي ايضاً انعكاسات لزمن اشمه بلقر اوديب ، زمن يبدو في النهاية خدعة لارثسية يدور في اروقها ومتاهاتها انسان قد يكون اسمه يوليس وقد يكون اي اسم آخر .

وهكذا تصل حركة الوصف في الرواية الى ان تكون مواكبة لحركة رسم وضع موضع المواقفه من خلال تأمل مكان المادة في الوجود .. ومدى سكونها وثباتها الظاهري .. ثم مدى علاقة هذه المادة بالانسان كيف تكون في متناول يده . ثم تفر منه .. بحيث تصبح ذكريات ماضية في الابتعاد .. بل وخيالات .. يصل الحديث عنها الى حد الهلوسة .. نتيجة فقدان الثقة في الحقيقة الموضوعية للأشياء ..

لأن العمل الروائي - على حد قول آلان روب جرييه - ليس شاهداً على واقع خارجي .. وإنما هو وقع من نفسه ولنفسه - وإذا كان لم يحدث شيء قبل الكلمة الأولى من العمل الروائي فلا شيء يحدث بعد تلحمه للنسائية ..

إن المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأي عمل روائي هو أن يحدث من جديد أي أن تصادق قراءه كما يعاد عرض الفيلم .. فعندئذ يتبسط الزمن الروائي وهو قابل لذلك إلى ما لا نهاية وبعد أن أوضحنا أن الرواية الجديدة تدعى « زماً مثبت الصلة بكل زمن » تنتقل إلى تسجيل خصيصاً أخرى من خصائص الرواية الجديدة .. يرى ميشيل بيثور أن الحكاية توسع من زمانها فإن ما يعرفه عن العالم ليس ما لمسناه وخبرناه بأنفسنا فحسب ، بل وما حكاه الآخرون عنه وما أكثره .. وعلى ذلك فإن زماننا ليس الزمن الذي نميشه فحسب بل يضاف إليه كل تلك الأزمان التي يحكي لنا عنها . ولكن لما كانت اللحظة الحاضرة وحدها هي الحقيقية الملموسة في كل هذه الأسرار أرمى المحقق ما فاته من معالم الزمان ..

وهي .. فالمحاولة التي يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصورة ثابتة عن أمور وأشياء أو اشخاص متحركة محكوم عليها بالفناء مقدما وجزء كبير مما ينقل البنية بالحكاية ، أي جزء كبير من اطراف الزمن ، لا يمكن الاحتفاظ منه ، ومن ثم نحن نميش في وهم ينضج كل يوم .

الكان بدلاً من الزمان

وربما كان هذا هو الموضوع الذي دارت حوله رواية « التعديل » (١٩٥٧) لميشيل بيثور . وتنا لتساؤل معه ما هو الجانب الموضوعي الزمن . فنجد أنه هزيل للغاية ، هو أفعالنا ذاتها لحظة آتيانها .. ومن خلالها تحقق وجودنا الذي سرمان ما يتحول إلى زوال .. ويتضاف إلى الإطار الوهمي الذي يحيط بنا . ولهذا نجد الاتجاه لدى ميشيل بيثور وكتاب الرواية الجديدة إلى التثبيت « بالمكان » بدلاً من الزمان . فمراهق يتحول عن حكاية المبرودة بسلسل مفصل . ويتحد لندكر أهمية أكثر من الشخصيه لأن اشخصيه كما فلت بسبب هي تحقيق للذات من خلال أفعال تتابع في الزمن . ولهذا فإن أقصاء الزمن يستوجب في أعمال « الرواية الجديدة » إزابة الشخصيه في وجود موضوعي أرحب منه وهو المكان . ولنلاحظ مثلاً العلاقة في رواية « التعديل » بين الفتاة سيسيل ومدينة روما . أي انه طالما كان الزمان أحساساً

داخلي بسابع أحداث فإن الرواية الجديدة تسعى إلى التحلل من ذلك ، لعنصر الذاتي في الوجود الإنساني للاتصاف بوجود خارجي أكثر موضوعية .. وذلك عن طريق تسجيل « مكانيات » محيطه بالإنسان يدور في فلكها .

وهكذا تحلص الرواية الجديدة من « التعبيرية » وتتحول إلى « الوصفية » وتصبح رواية « موضوعية » أكثر منها رواية « ذاتية » فنجدها تتكلم عن « وجود » أو عن « عالم » أو عن « مكان » بدلاً من أن تتكلم عن « حكاية » ولما كان الزمن كما رأينا عند بيثور ورفاقه كتب الرواية الجديدة تحقق الإنسان من وجوده من خلال أفعال وأحداث .. فالزمن أحساس والإحاسيس مرتبطة بالنفس . وكل ما هو داخلي معرض عنه في « الرواية الجديدة » ولهذا فإنها مهما بدا الوصف الخارجي فيها مرتبط « بمعراء » أي « بعين أساية » فإنها تتحاشى أن تكون في النهاية « رواية سيكولوجية » ويرى كتاب الرواية الجديدة في مقدمتهم آلان روب جرييه أن كل أولئك النقاد الذين نظفوا إلى أعمالهم من زاوية سيكولوجية أو تقبوا بحثاً عن دلالات سيكولوجية خلف بنائاتهم الوصفية قد تنكبوا السبيل الصحيح لفهم أعمالهم الروائية وأصيبوا بخيبة أمل لأنهم لم يستطيعوا من خلال صفتهم أن يصلوا إلى شيء محقق أو لم يفهموا أن أكثر من لأحكام الحاشية .

إن أقصاء الزمن باعتباره عنصراً ذاتياً داخياً من البناء . رواية عند آلان روب جرييه ورفاقه من الروائيين الجدد يحول الرواية إلى عمل بصري ويفصيه عن أن تكون عملاً تأملياً تقييمياً ، فإحاطة هو موضوع الاستكشاف وليس الحكم عليه . فالرواية السيكولوجية والاجتماعية أيضاً تتضمن عرضاً وتعليقاً على المادة الروائية من خلال الشخصيات وأفعالهم . أنها إذن أعمال عذبة يعميه تعرض شرورها وآلاما وانحرافات تعتمد إلى الإذلال برأي فيها سواء صراحة أو ضمناً فهي تتضمن موقفاً من جانب الروائي ومن جانب القارئ تتضمن موقفاً أيضاً أو على الأقل تفترض تقبلاً لاتخاذ موقف إزاء ما سيطرح عليه . أما في أدبه الجديدة فحين أراء روايتي مثل فنار بسيط على مساحة مسطحة حركات وأشكالاً دون أن تكون لهذه الأشكال والحركات من إيماءات غير ما بدت عليه فحسب . وكما أن الفن التشكيلي الحديث قد توصل عن طريق حذف عنصر المحاكاة إلى « اللوحة التجريدية » فقد توصلت الرواية الجديدة من خلال حذف عنصر الزمن الواقعي إلى « الرواية المكانيّة » .



راية على نهر الأردن

محمد الفيثوري

أحسوها قبل أن تولد مرة
أثر مرة
وكأنك - حينما يفهرنا البطش على الصمت -
رستنا
منما أظمت اضطهاد
وتحدى الصمت بالصمت اضطهاد الاضطهاد

آه .. يا نهر النبين -
ولكن بلور الموت لم تغفر فينا
غرسوها ، وتمردنا ، فلم تغفر فينا
وبقينا - نتحدى البطش والصمت - بقينا
كفدنا أنبياء الشرق ، نبكي ونفني ؟
يتلى بعضنا من شرفات العصر مشنوقا ..
وهوى بعضنا الآخر عارى الصدر
تحت الركلات
ولقد يعلم في مناه بالطاغية الأعمى
الذي يشعل في الأسواق ..
بالعرش الذي يعرفه النهر
بسيف قاطع من كلمات
ولقد تعلم أحيانا ، ونبكي ونفني ؟
مثما تعلم يا نهر النبين وتبكي وتفني ؟
ولقد بهم بالشعر ونبني
مثما تهلم يا نور النبين وتبني
ولقد نحى ونفني !

.. وبوكت على الجسر قليلا
وبلاشت ضجعه الأشياء ، من حولي
وعانق ضحباى طويلا
وبقدمت كاني أعبر الجسر ..
ولكني - في وهمي - تساقطت قليلا
وتلوى نهر الأردن .. يا اردن بكى ام نبكى ؟
أيها الفارس في رايته السودا
تبكى ام تفنى ؟

أنا لن تعرفني يا نهر .. انسان من السودان
بى من غضب الليل ، ومن قهر الظهيره
ومن الدهشة في تهوية الصوفى ..
والفجأة في صحو الملايين المثيرة
وأنا القابة ، والريح التي تركض في القابة ..
حين تشعل النار الكبيره
وأنا الراية .. والمصلوب كالراية ..
في ضفتك الأخرى الأسيره !

آه يا نهر النبين .. كانا قد نسيتنا
وشم داوود على جبهة سيناء الجريعه
وبنى ياذا الذبيحة
وكانا قد عميتنا
بينما البلاد تورد

فرانسييس المراش

من رواد بعث الشعر العربي الحديث

د. سامي بيدراوى

هذا ان احده من اولئك الشعراء في الشام والعراق لم يجمع في شعره ما نجده في شعر البارودي من توازن بين الصياغة والمضمون ، ومن اصالة الراي والرؤية ، ومن غزارة الانتاج ، وعمق الاثر على الصعيد العربي العام .

وبرغم ذلك ، فان اولئك الرواد الجاصين هم الذين مكثوا البارودي من ان يطالعنا بشعر له ما لشعره من النضج . كما اننا نجد في شعر بعض اولئك الرواد ما هو كليل بان يغير تصورنا لدى تقدم الفكرة القومية والبرعة التحررية في ذلك الوقت المبكر . واخيرا ، فاننا نجد اكثر من وجه شبه بين انتاج اولئك الرواد وانتاج البارودي الشعري . وعلى ذلك ، ففي اعتقادي ان صورة الطفرة الشعرية التي تزعمها البارودي لا تكتمل دون الايام بتلك الاتفاقات الشعرية السابقة والمواكبة لحفرتة .

وفي البيئة الشامية ، كان ابرز من نبه في الشعر وتفرغ بنزعة خاصة هو فرانسييس المراش حقا ان ناصيف اليازجي ومدرسته لهم فضل الارتفاع بلغة الشعر في الشام . الا ان شعر اليازجي لم يبرأ من العيب اللفظي البديعي الذي كان سمة عصر الانحطاط . ولعل مصداق ذلك

يكاد ينعقد اجماع الدارسين على ان البارودي هو رائد البعث في الشعر العربي الحديث . وانه طفرته الشعرية تعدت حدود السطح . في عبقها كما تعدت حدود البيئة المصرية في امتدادها . والقلة التي تخرج على هذا الاجماع لا تعد شيئا اذا قيست بجمهرة الدارسين . بل ان بعض الكتاب (العقاد ، والحديدي) يميل الى تصوير طفرة البارودي تصوير المعجزة التي لم يسبقها ارحاص يمهدها او ينبيء عنها .

وليس من شك في ان البارودي - بالقياس الى عصره - قد ، باقتداره في النظم ، وباحصالة رؤياه وآرائه على السواء ، وبتطويره وظيفه الشعر العربي وطبيعته .

ومع ذلك ، فلقد عرف الشعر العربي الحديث في الفترة السابقة على عصر البارودي وفي العترة المواكبة لعصره شعراء حققوا درجة واضحة من التفرّد والاصالة في مجال الصياغة (النظم) ومجال الراي والرؤية (المضمون) . فقد كان العراق والشام مركزين لحركتين تنشطت بدا قبل جيل البارودي وامتدتا حتى وبعده . وقد عرمت الحركة الشامية اكثر من شاعر مجود ، كما عرفت الحركة العراقية كثيرين من اولئك الشعراء



١ . شوقي

أنه لم يتخذ الشعر حرفة ، أو وسيلة للتقرب
 لأحد . وإنما كان يراقب الحياة في نفسه وفي
 الآخرين عاطفية واهتمام زائدين . ورؤى الشاعر
 في هذا المجال كثيرا ما كانت تنهض بها كلماته
 مشعرا شعرا حتى في نشره كما نجد في وصفه
 « غاية الحق » و « مشهد الأحوال » ثم ديوانه
 « امرأة الحسنة » تحفل بشواهد ذلك . وقد
 تبنى دارسو المراثي إلى تلك الظاهرة في انتاجه
 ففي كتاب « مصادر الدراسة الادبية » لداغر
 يقوم المراثي على هذا النحو :

« كانت ضالته الحكمة في كل ما يفكر به
 ويكتب . فخلط الفزل بالحكمة ، والتصانيع
 بالفلسفة . أغرم بالحربة فدعا لها بجرارة
 ورعاها بشوق فكان بذلك من كبار كهنتها ،
 وهو كاتب مبادئ ، وتفكير ، ذو خيال مبدع »
 (ج ٢ ص ٩٠) ومع أن كتاب « مصادر الدراسة
 الادبية » ليس كتابا متخصصا ، الا أنه لا شك
 يصور الاحساس العام عن الرجل وشعره ،
 ويقول المحصى عن المراثي وشعره :

« كان ذا فطرة شعرية الى غاية ليس وراءها
 غاية » ويقول :

« أما وصف شاعريته فذلك غرض بعيد ،
 ففصد كان الرجل شاعرا في نثره ومرسله ،
 شاعرا في نخبه الى القافية القصوى لا شاعر
 اوزان أو نظام الفاظ مؤونة ممن عرفنا ، فان

تصوره لفهوم الشعر على النحو التالي :

أجل الشعر ما في البيت منه

غرابية نكتته أو نوع لطف

ولعل ما يدعم ذلك انه كان يكلف ابنته بالرد
 على رسائله شعرا . ويقول صلاح لبكي عن
 نصيب اليازجي : « لقد بز الأقدمين بما نظم من
 الالغاز والاحاجي » (لبنان الشاعر ص ٥٥) أما
 خليل اليازجي الذي تفرغ للشعر فقد صيغ بأصالة
 شعره ما فيه من مديح متكسب ونزعة تعليمية .
 وكان ابراهيم اليازجي مقلا في انتاج الشعر
 وكان عمر أولئك كالتساعي والاسبر والأحب
 ينظمون الشعر في الموضوعات والقوالب التقليدية
 أما هذا الشاب (المراثي) فكان بسيطساول الى
 انعاش الادب ، ويحاول بث دم جديد في الجسم
 المترهل . . . وقف فكره وقلبه على النظم والنثر
 وقفا خالصا » (مارون عبود : رواد النهضة
 الحديثة ص ٩٥)

لقد كان المراثي محور حركة أدبية ، أو زعيما
 مجددا ، في عصره وببشته بل تعدت شهرته الشام
 الى مصر والعراق كما سجل مؤرخوه . . .
 يقول عنه في كتابه (أدباء حلب ص ٢٠)
 « ملأت شهرته البلاد العربية ولا سيما المصرية »

ويقول مارون عبود : « كان مؤسس المراثي
 على قصر عمره زعيما أدبيا ترك دوا ان لم يكن
 في الدنيا . . . فقد بلغ الفراء والشيلا » (رواد
 النهضة الحديثة ص ٩٢) الا أن المراثي سرعان
 ما سقط صريع الامراض والآلام ، وهو لما
 يبلغ الأربعين .

والمراثي يلتقي مع البارودي في أمر حيوي .
 ذلك أن موقفه من الحياة كان موقفا شعريا ، بمعنى



ع . العقاد

تخيالاته كانت تزاحم الفاظه بل كانت تعجز عنها .
« أدباء حلب ذوو الأثر ص ٢٦ » .

ويعبر شيوخه عن نفس الفكرة فيقول :

« كان فرانسييس المراش يجب في كلامه
أن يرفع عن الأساليب المبذلة فطلب في نثره
ونظمه المعاني المبكرة والصورات الفلسفية
(شيخو ج ٢ ص ٤١ - ٤٢) » .

وامتدادا لهذا نجد المراثي لا يقف عند
موضوعات القديسة ، وإنما تنوع شعره في
مادته ، وأغراضه . فقصيد نظم في الغزل ،
والحماسة ، والشعر الوطني ، والزهد والحكمة ،
كما نظم لوحات حية في وصف الطبيعة وموقفه
مها . ونظم في الخنثى .

لقد كان المراثي في كل مراحلها . يحاول
بأمانة ، وفي طريقة ساذجة أن يجد لنفسه تفسيراً
مضروب بحجة المتناقصه التي كانت تكسبه
ويبدو أن هذا أمر كان يتصل بتكوينه النفسي
منذ البداية . ذلك أن المراثي كان شديد الانعكاس
على نفسه ، كثير الحياة معها ، دائم الإمتحان
لنفسه ولوصفه في الكون . ولذا : « ٢٤ » .

الأخرين . وقلق المراثي في حياته
وتراوحه بين التفاؤل والتشاؤم . فبالرغم من
الحياة والرحمة فيها ، المصاحي . نعم
احساسه بالحزن ، وأمانة الحزن التي يجب من
مخرج منها أو على عكس ذلك . وفيه
العلم والمعرفة في حدود إمكانياته لا
تصلاته التي لا تنتهي عن نفسه ووصفه في
الكون . وكل هذا أمدد بفيض من الخواطر والأفكار
الجديدة ، مما جعل معاصريه يحسون أنه ظاهرة
فريدة . وفي كل المراحل التي مر بها المراثي
ظل وفياً لرسالة الشعر .

وفي ذلك كان المراثي أرحاماً بالبارودي .
فلم تكن وظيفة الشعر عندهما هي اتخاذ حرفة
أو زلفى ، وإنما محاولة فهم الحياة فهماً أصيلاً
عميقاً وشارك الآخرين في ذلك .

ويتصل بهذه الفكرة أيضاً ، أن المراثي هو
أول شاعر عربي حديث - فيما أعلم - يقدم
لديوانه ، ويضع عناوين لقصائده . وهذا
أورث نماذج نوعاً من الوحدة في الموضوع ،
وأحياناً في الموضوع والعاطفة معاً خاصة في
شكواه ووجدانياته . وإن يكن المراثي لم يتخلص
تماماً من المقدمات الغزلية ، وشوائب
« التخلص » .

« أول مظاهر نزعة المراثي إلى الارتباط
بعصره تتمثل في نبذ المدح والهجاء من أغراض
الشعر فيقول :

« فإن المدح اطرا ، وديا ، . . والقبح حسد
وعيا . فما أحوجني الله إلى بيع ماء الحيا في
سوق النسر ، وأبي الله أن أزد المذر إلى القفر .
ولكنني مدحت بعض العسيلة والأخلاق الكرام ،
تبياناً لفضل العلم وحفظ الزمام . وحال ذلك
لم أذكر من الأسماء إلا اليسير أخشى مخافة أن
يفر القلب ويطلع » (مقدمة ديوان امرأة الحسنة
ط ١٨٧٢) .

والواقع أن أخوانيات المراثي ومدائحها التي
تدخل في باب المجاملة كثيرة في ديوانه . ولكننا
نرى في « غابة الخمر » ، « مشهد الأحوال » ،
وعند المراثي فضلاً عن هذا بعض مدائح في
سلطين آل عثمان وعيالهم . وهي لا عكس
تصوراً لعلاقة الحاكم بالمحكوم ، أرقى مما كان
شائعاً في عصره . وأبرز مثل لذلك قصيدته في
مدح السلطان عبد العزيز ، وتهنئته بعيد
الجنوس الهمايوني . فهو يشيد بعذله ، وحزمه ،
واستتباب الأمن على عهده ، ويعترف به خليفة
له في الأرض عن جدارة فيقول :

فلتسعد الدنيا به ولتبهج

كل الملا ، ولتفرح الدول الآخر

وربما كانت المراثي من قضية التجديد في
الشعر ، ما جاء في ثنائيا قصائده الغزلية من
عصره إلى عصره . والأصنام بالارتباط بعهده
عصره . العصر بدل الفناء في صور
عصره . وعمايتهم الحزلية . فهو

لكل عصر رجسال حسب دولتهم
فالآن ما الرجل العيسى بالرجل
كلما لكل زمان السن نظقت
بكل معنى جديد غير مبتذل

قد كان بالتأخرين العيس تعسف بي
فقر الفلا ظالمات الحب والرمل
واليوم لم يبق للأقمار من دعت
ولم يعد لظهور النجيب من دخل

ولم يعد في خيام العرب من سكن
غير اللصوص وسقط الناس والسفل
فهل إذا ما جرت بالصعب باخرة
في البحر أو في الثرى أشكو إلى الأبل

ومن إذا الشمس في لوح الضحى رقيمت
بباضها قال هلبي صفره الطفل
هلبي عصود علينا في الحبي جدد
فلا تبليها بالاعصر الأول

فقد أصاب بهذا الدهر كل فتي
بحر الكمال فلا يهفو إلى الوشل

ولكن الآلام تزداد عليه ، فكان قلبه قد صار عضواً للشقا والحزن وكأنه يدفع الدم الى عينيه لتطفاً تاره بـيـكاته . وهنا لا يستطيع الشاعر الا أن يبكي ويضع بالشكوى ، ولا سامع « غير الدجى والريح والأنواء » فيتوجه الى الطبيعة ولكنها لا تسمع ولا تستجيب . وأخيراً يتوجه الى ملاذه الأخير : الله فيقول :

يا رب ، قد قهر الزمان عزائمي
فأفهر زمان القهر يا مولائي
صرعنتي المحن الشداد فمد لي
يدك التدبيرة يا أبا الضعفاء
وفي قصيدته « هل عاد عندك يا زمان بعادي » يقول :

اشكوك يا دهرى واني عالم
شكواي تذهب صرخة في وادي
ولا يلبث انفعاله أن يترديد في وثبة لائحة
اذ يقول :

يا دهر ، لم كسرت كل ظباك في
عنقي .. تحالك الله من جلال
أترى انا وحسبي عنوك في الله
يا من له كل الأنعام أعبادي
كسبتني كل الهنأ وتركتني
مغرباً عن معشري وبسلادي
والله اعلم بالصواب
من الذي جنى به قبل الأوان :
ببلو الصبح لكل عين أبيضاً
ولأعيني متوشحاً بسواد
والشمس عند شروقها تلقى على
كل الطبيعة حلة الاسفاد
لكن أنت تلقى على سموي اللقي
وأي رهاها الطرف غير رماد
ويستمر فيقابل بين ماضيه الالهي وحاضره
المصيب (الابيات ١٦ - ٢١) وفي وثبة لاحقة
يصور مدى صدمته بقده الجديد وما يقرضه
عنه من اعلان . حتى أمضه الصبح ليقول

وأشد ما قاسمت من ألم البلى
فـجـر يرافقتي بكل عناد
أياك سرت ، أراه نصب لوحظي
أبداً ، وأين ظفنت ، فهو الحادي
وهو الكرى ، وخبائه في أعيني
ولربما هو مضجعي ووسادي
وكانما انتقلت كل هذه الآلام كاهله ، فيجاء بالشكوى قائلاً :

او ذاك حظي منك يا باريس يا
دار الهنأ ودارة الاعياد
الى أن يقول :

وسوف نرى أن المرائش لم يلتزم دعوته هذه في شعره التزاماً دقيقاً . اذ أنه أكثر من استخدام صور القدماء ومعابهم فاستسقى المطر ، وتفرل بالهطاة ، وتعقب الطمس الى غير ذلك . بل انه في حينياته في باريس جعل يقتنى بحياة البادية وعدم مثاليته . ولعل من أسباب هذا التفاوت بين ما بشر به المرائش وما طيفه في شعره . ان ثقافته كانت غربية علمية أساساً ، قدوس الطب وزاوله عاماً حتى اعجزه المرض وأن حصيلته من التراث الشعري القديم كانت محدودة وأن نماها في مرحلة ما بعد سفره الى فرنسا .

ولقد كانت حياة المرائش محنة كبرى . حافلة بالامراض والفجائع والأنواء السيامية والاجتماعية ، وحسبه في هذا أنه عاش محنة سنة ١٨٦٠ . ومن هنأ أكثر في شعره اللون الشاكي المشائم ، وكثر أسماء لهوان المصير الإنساني ، ويبدو أن ما منى به قد أورثه حساسية مرعبة . وقد بلغ ذلك مداه بعد أن مات والداه ، وفقد بصره ، ولذا تراه في شعره حينها غالباً وقصة حياته تذكر القارىء بالشام والسياب . فهو يقول في تصوير هوان المصير الإنساني : (مشهد الاحوال ص ٥ - ٦) .

قد رايت الإنسان ملقى على الار
ض كملقى بحجر بفقر جزيره
تأنها بانسا ودهر الضيقا
عوه في التيه أن يكون سميحه
يطلب النصر في متازلة البؤ
س وهيات ان يصيب نصره
واذا ما الأسال سرت فاقبيصة
تاتى كسكى تـزـيل سروده
ومن أحمل ما نظم المرائش في هذا الموضوع قصيدتان . أولاهما :

« هل عاد عندك يا زمان بعادي » (مشهد الاحوال ص ٣٦ - ٣٧) ، والآخرى : « غظمت على نوابك الدنيا » (مشهد الاحوال ص ٣١ - ٣٦) . وللمرائش متوشح في نفس الموضوع أسماء « سطوة الزمان » وهو أشبه ما يكون بقصيدة « لست أدري » لايليا أبي ماضي . وتبدأ قصيدته الأولى بقوله :

غظمت على نوابك الدنيا ،
والدهر قابلي بكل بلا

واله جيشاً صار ، حابته من تهوده بقطع رحائه . فيضيق بحاله ، ويحاول الهروب بترويض نفسه على قبول الحياة على غلاتها :
فاود أن أهوى الزمان عسى أدى
تصديبه عذبا على أحشائي

وفي لغة بدوية يتغنى ببداية هناك ، تهى
مهارة تأبى الا السراح مع لها . ويسميه حالها
الطبيعي الذي أغناها عن كل زينة مصطنعة وهذا
الموقف الأخير قد تكون له دلالاته بالنسبة لتفكير
المراس الذي يتعاطف مع البساطة والبدائية
ويضيق بتعقيدات المدينة وصراعاتها .

وفي ديوانه « امرأة الحساء » قصيدة يسجل
فيها مرحته بالعودة للوطن ، ومطلعا :

بشارك يا قلب قد نلت المنى
بلقا الأحياء فابتهج فلك الهنا

وفي قصيدة أخرى بالديوان (ص ٢٩١-٢٩٢)
تراه يقبض نفسه على أنه حليبي والمرء مطبوع على
حب الوطن ، ويفخر بأنها بلد ضياف فوق أن
أهلى سعداء بها ويختتم بيت بدوي الطابع ، مه
يرجع أن هذا الشعر نظم في وقت ميكر فيقول :

فستى عزم الودق خصب ثراك يا
حليبا وصان الله هاتيك المدن

وللفزل في شعر المراس النصيب الأوفى .
فله العديد من المقطوعات والقصائد ولوشحات
الغزلية ، وفيه الفزل التجريدي ، والفزل
التصويري المتهاك والفزل المتشاعخ . وأجود
فيه أنماط من القصص الغرامية التي لا يغطي
المرء فيها أثر عمر من أبي ربيعة . فهو يقول
في إحدى مقطوعاته :

بأنه قول لنا يا نسمة السحر

من أين جئت بهذا النافخ العطر

ومن أمسك كل اللطف وأعجبي

حتى غلوت بشم الصبح للبشر

وما فعلت مع الروض الا نيق قما

سريت الا وغلنت في ذرا الشجر

وهنا نجد الشاعر يمزج حديثه عن حبه
بحديثه عن الطبيعة ، وهو يقرب البنا مشاعره
متكئا على استعمال عناصر الطبيعة كذلك .

وللمراس قصيدة غزلية أخرى تلتحم فيها
الطبيعة بمشاعر الهوى وأحاسيسه كذلك . وهي
بعد من ذلك الفزل التقليدي والمتهاك الذي
يسدل فيه للمحبوبة فيقول :

اذا خطرت نسيم من سعاد

اثارت كل شوق في فؤادي

وان لمعت بروق من حماما

همي من أعني صوب المهاد

ويروح ينساجي النجم (بيت ٣) ، والطير
(٧) ، وقضب الراك (١٠) ، والقصون وزهر
الرubi (١٢) ، وماء الغدير (١٤) في اطار من
المعاني المألوفة غالبا ، وانما يشغل المرء بصورة
الرومانسية الحية التي ينسجها عما فيها من
تكرار .

ومن نفس هذا الغزل المتدلل موشحاه « نفس
الشرق على وجه المغيب » (مشهد الاحوال ص
٥٩ - ٥٢) ، و « لاح بدر الحسن » (مشهد
الاحوال ص ٥٢ - ٥٤) وان كان هذا لا يطعن
فيما فيهما من شاعرية وسبيلة حببية مؤثرة .
فهو يبدأ الاول على هذا النحو :

نفس الشرق على وجه المغيب

غبرة الديجور

وسعى الصبح الى العود الرطيب

بكؤوس النور

فانشى يرقص والأمر عجب

وقصعة المخمور

بقوام خلته قد الحبيب

اسكرته العود

دور

والنسيم العذب يجرى في الصباح

حامل الرند

وعلى الأزهار فوق اللوح صااح

بلبل السعد

وندى الفجر على النسرين لاح

طالب العقد

قد حكي دارا على جسد ديب

او على كافور

ويبدأ الأخير « لاح بدر الحسن »

بأحوال ص ٥٢ ،

زادني والليل كالبحر اعتكر

وبه الشهب جرت كالسفن

والنداري قد حكنت فيه الدور

او عيون الفيد اذ تغمزني

وعلى كل الورى القى القمر

حزم النور وهم في الوسن

فلثمت الخدم منه والفقا

وهو يسبين بلطف الميس

والدجي مد علينا حملا

ليت لا نظوى خيام الخندس

وعلى نفس النمط والمستوى تقريبا موشحاه

الأخر في الديوان « رسم الشرق على أفق السما
(ص ١٥٣ - ١٥٤) وقصيدته « حتام يا ذات

الجمال الاعظم » (مشهد الاحوال ص ٥٤) وهو
فيها متراوح بين الهجر والعذل والولاء من جانبها،

ثم التمدل والتذلل . وهي في ٥٨ بيتا .
وللمراس قصيدة غزلية أخرى في ٥٣ بيتا

ومطلعا « ما زال يصي الهوى والجس يخضعه »
« مشهد الاحوال ص ٥٧ - ٥٨ » . وإبرز ما في
هذه القصيدة ذلك الحوار الدرامي الذي يذكرنا
بقصص عمر بن ابي ربيعة . فالجيبان هنا
حدث بينهما حادثة تروى الى سوء فهم ، وأجيرا

يلتقيان ، ونرى الأثنى هي التي تبدأ الشاعر
بالمعتاب والسؤال ، على النحو التالي :

قالت وقد ذبلت الحافظها خجلا

كترجس جاء حر الشمس يلدعه

أي الذنوب جرى مني وهبك أنا

اذنبت فاذكرجنونا كنت تصنعه

أنا التي لك قد حصصت قلبي اذ

ليست ثوب غرام وحت تغلعه

أنا التي في الدجى أصبو لشخصك عن

شوق وفي مهجى الحراء أطبعه

أنا انسى بث ايدي السوق قد ربطت

طربي وطرفك عنى السهو يقلعه

وفي هذا نضج من نرجسية ابن ابي ربيعة
ويرق لها فيقول .

الذنب منى تكفى ادمعا حجب

برق السباب بطرف جل مبدته

الى أن يعود الى نرجسيته في ختام القصيدة
فيقول :

ها قد عرفت عرفت السر فهو على

عينيك يفشيه اجفاسي ويطلعه

أنت التي لك ميل لي اليك دعا

ميلي بعنف فجعلنا كنت ادمعه

وواضح أن في لفته هنا بعض التواء . فقل
هذا الشعر من شعر المرحوم
تستقيم له اداته تماما .

وللمراش كثير من ذلك معرب للمع
التشدد الذي يكون غالبا - على وجه قوله -
أن « يفامر الحب التكد ، ويدهمه الحسد »
ونسعى فيه الوشاء ، ونجدى به اللعاه . فيتغلب
الحب الى سلوان والود الى عدوان ٠٠ (مشهد
الأحوال ص ٦٢) .

ومن ذلك قصيدته التي مطلعها : (مشهد
الأحوال ص ٦٢ - ٦٣) .

الذوب ، لا والله لست اذوب

ان قال ترك قلت ذا المثل السوب

وكذلك قصيدته الطويلة (٧٧ بيتا) التي
مطلعها :

دع ذكر حادي السرى والوخد والابل
وحل عنك حديث الطل والطل

وهو فيها يتنكر لكل تقاليد الغزل القديم
ومسلفته ، بل يدعو الى اطراح القديم اجمالا كما
سبقنا الاشارة - ويدير بالملاحظة انه في دعوته
الى اطراح القديم ، يعود الى الاسلوب الجزل ،
المقارب لاساليب القدماء ، وكأنما يريد ان يثبت
أن فكرته ليست وليدة عجز عن مطاولة القدماء
في لغتهم وادكارهم ، وانما هي فكرة موضوعية

مستوحاة من الحاح الضرورة ، أي تغير الظروف
المحطة بتغير العصر .

وفي « مرآة الحسناء » حشد هائل من القصائد
والوشح العرلية بل آتة لا مبالغة في القول
بأنه ديوان العزل . ذلك أن الغزل هو أهم
موضوعات ديوان من ناحية ، ومن ناحية أخرى
فإن المقدمات الغزلية في قصائده التي تدور في
اغراض غير الغزل هي - غالبا - أطول وأهم من
الآيات الغزلية التي يعصصها الشاعر لفرسه
في نهاية القصيدة . وأطرف ما في غزل المراهش ،
انه إبرز مجالات شعره التي تمتزج فيها رومانسيته
بى الرؤية والصياغة جميعا - وهو في ذلك يعتمد
الى اتخاذ عناصر الطبيعة مادة ، ووسيلة لتقريب
أفكاره ، أو تجسيد مواقفه ، أو اصفاء صفة
التصويرية على عاطفة تجريدية . ومع أن ديوان
« مرآة الحسناء » - في اعتقادي - ينتمي في
القسم الأعظم منه لمرحبة الصبا ، الا أنه لا يخلو
من بعض نماذج ناصجة ، بل ان بعضها يرسم
لوحات طبيعية حيث تذكر المدارس بلوحات
البارودي - مع العارق في الصياغة - .

في أشهر قصائده تلك قصيدة بعنوان
« الهيام » وهي في ٦١ بيتا (الديوان ص ٢٦٠
- ٢٦٢) . ومن نماذجها التي تصطبغ فيها
سيرة الشاعر - بعض عناصر بدعه . وبعض
أشعار البارودي في

استطاعت فأبقت حيرة في العود

وسرت فأزرى عرفها بالعود

وونت نكلا فراغت مهجسي

اسيف غنج فوق نار خسود

خوذ تريك اذا تبئت وانثنت

مراي البدور وميلة الاملود

هفء ان لاحت وان لفتت زوت

قمر السماء وجيد خود البيد

نزهو نورد احمر بخودها

وتسوء في يفس العيون السود

بحسام مقلتها وصعدة قدها

بطل الغرام آتي لسلب وجودي

ويقول في إحدى مقدماته الغزلية :

بانث فيان تشوقي وسهادي

وناث فجلت لوعة بفؤادي

غيماء مذ ظفنت على ركب النوى

تخلت للآك الركب قلبي حادي

وللمراش مقطوعات قليلة في الخير وهي من
جيد شعره ، ومنها : (الديوان ص ٨٧ - ٨٨) :

وصافية مشعبة

تمزق ظلمة الكمد

شربناها مبردة
تلوح برونق البرد
فساوت في ضماننا
مسح الشمس في الجلد
وقد حلت بانفستنا
محل النفس في الجسد
فيابلودة كسرت
صخور الحزن والكمد
بها يصفو بلا رثه
دم يحلو بلا كيد
ويا للسراح من روح
نعيد الظبي كالاسد

وراث عياني ما قد سمعت
سمعت مالا نظرت عيني ولا
سمعت اذني ولا روحي وعت
مشهد هيهات يجلي للعيان
سره ما لم تجلي فيه الفكر
ويقول في قصيدته « حرش بولونيا » .
كل ما جاء في السماع على الجنب
سنة القساء ههنا بالعيان
ويقول في قصيدة أخرى بصوان : « جسر
القطار » :

حيثما الطرف جال جالت به
الدهشة والعقل راح كالغضب حاضر
ويقول مطلقا على مدى ثقافة صديقه الفرنسية
في نفس القصيدة :

وهي لنرى المصوير والرسم والالذ
سان والفن مثل كل الاكاسير
ليت شعري متى ادى في بسلاذي
كوكب الصلم والمصارف سائر
ويقول في موشع له

من لا يرى باريس في دنياه
لم يسلم ما الجنة في اخساره

وهي نفس من الاعجاب العاطفي الذي يبلغ
حد الشده . نراه يرجع كل هذا لتقدم الى الجسد
والذات التي بدأ « منذ عهد افال لا الاندلس » .
ثم ان السيد حاول فيها أن يحيل باريس
على « باريس » . حسب شعره ابن خلدون
في مفاصل الجهارات - وعنوان قصيدته «
« واضحك على جماعة القبور » » .

وهي الافكار التي عرف بها المراهق بين معاصريه
ودارسية حماسه الجارفة للحرية والديمقراطية.
ولانتصار العلم ، بل ويفال انه عسرف بميول
اشتراكية جاءت امتدادا لحرصه على توفير الحرية
للناس جميعا (الكياني . الحركة الادبية في
جلب ص ١٤٣ - ١٤٤) . وقد مس المراهق
قضية العروبة وان لم تشغل من شعره قدرا
كافيا .

ولقد كان مما يعيب قسما كبيرا من شعر
المراهق بعض النوايا في التعبير وركاكة في
الصياغة . وعهد هذا الى أن ثقافته القديمة كانت
محدودة . كما ان من اسباب ذلك ايضا أن المراهق
كان يتحمس لفكرة ترجيح المضمون على الصياغة .
وفي كل ما عرضت من شعر المراهق من اتجاهه
الى شعر التجربة ، وتحوله عن المدح والذم ،
ونيله للتقدم ، واتضح ظاهرة التصويرية في
صياغاته ، فإن فكر المراهق كان اسبق من طاقته ،
وطموحه اكبر مما تحقق في التطبيق . والمراهق
لا يبدو أن يكون علامة متواضعة على الطريق
الطويل الشاق الذي بلغ به البارودي غايته .

ولعل هذا النموذج يبيي خاصية عامة في
اسلوب المراهق وهي غلبة التصويرية على نماديه
خاصة الناجحة منها - وهو في ذلك يعيد الى
تجسيد المعنويات ، وبث الحياة في الجماد وذلك
باستعمال المحسوسات في تقريب المجردات
والمعنويات . وبعد فلجادة المراهق في الحس
والفزل دلالة عامة . ذلك انها تشكل الجانب
الأخر من شخصيته . جانب الشاب المقبل على
الحياة ولذاذاتها في مقابل الجانب الذي رأيناه
في شعر الشكوى والتأمل والحزن . وليس في
ساقص بين الجانبين ، فقد كان المراهق مرهف
الحس مرهف الأعصاب . عرف في نفسه في
الاقبال على العياء وارهف بها حسه . وان
الخصائص المشهورة عن المراهق التي نلاحظها
في شعره . خاصية الشعور بالسرور .
المراهق الذي يبلغ مداه في « غايه الحق » ، يقل
كثيرا في « مشهد الاحوال » وان لم يمح ساما .
وقد تنبه الى هذا التحول في تشاؤم المراهق
الاستاذ رتيب خوري .

ولعل أهم موضوعات شعر المراهق هي تلك
التي تدور حول الحضارة الفرنسية . ولئن كان
المراهق يصدر في كل ما يقوله في الثورة الفرنسية
عن روح الرعرت مبادئ تلك الثورة فيما يقول
بعض الكتاب - فتقنتها بتعاطف حان ، فإن ما قاله
في هذا المجال جدير بوقفة خاصة ، لا احسب
أن المجال يتسع لها هنا . وانما حسبي أن اسجل
أن اجمل لوحاته الطبيعية ونماذجه في الحنين هي
تلك التي قالها في فرنسا ، وان اعجاب المراهق
بالحضارة الفرنسية كان عاما جارفا . ولا ينبغي
أن نتصور أن ذلك يتناقض مع مراة شكايته من
حظه في باريس ، وتكالب الزايات عليه . فاما
هي حالات نفسية تعرض للشاعر ولا تعدو كل
قصيدة من قصائده الناجحة أن تكون وثيقة
للظروف الخاصة الوقتية التي نظمها في ظلها .
وحسبي أن استشهد ببعض الايات ، فهو يقول:
انني قد جئت باريس الصلابة

حساب السنين



قصة مصرية

أمين ريان

كم من السنين مضت الآن .. ومن عاش ومن مع
اليتين ..

وتذكر انه لم يرها منذ اجتاز امتحان التخرج
كانت طالبة وهو جرسون مقصف الكلية في ذلك
مان .. وما هو بمقصف المسرح الكلاسيكي
.. ولكن من تكون هي الآن ؟

واقترب خطوة وهو ينحنى في الأدب الواجب
لهنته .. فاذا بها قد جلست الى رخامة البار في

..
..
..
..
والإكثار ..

وأدرك من نظراتها الصريحة اليه انه لن يجدى
انجته لمجفف الكؤوس أو انشفاله باشمال
سحارة .. فنظر اليها كمن استقل في يده ..

ولفنه صوتها وهي تقول :

.. ألا تذكرى ..

.. كنت لا أذكرك ..

.. أمام الكلية ..

.. أيام الكلية ..

.. كوكب ..

.. كوكب .. يا الف مرحب ..

.. يا ألف أهلا ..

.. كل عام وانتم بخير يا ست كوكب ..

.. ما أن رأيتك بالأفمس وأنا أعبر الممر حتى

قلت لنفسى لا يمكن أن يكون هذا الشخص

سوى محروس ..

.. الله يكرمك يا أقنلم ..

.. ألم تعلم أننا ستمعل هنا في موسم رأس

السنة ..

تركت كوكب خشية المسرح اذ انتهى دورها
في البروفة .. ثم أسرعت فاختزلت عتمة
الكواليس الى المقصف ..

وكان عامل المقصف وحيدا في المكان ..
والعام يلظظ آخر أنفاسه ..

واقتربت كوكب يدفعا الفضول ..
نحو البار كأنها تحشى أن تفاجئه اذا رفع بصره
عليها في هذه اللحظة ..

وملا عامل المقصف المكان بصوته / كوكب ..
إعام المنصرم ..

.. خمسة نخب العام الجديد ..

.. خمسة على حساب الاستاء ..

وهمست كوكب لنفسها : « صوته ..
لا احد سواه له مثل هذا الصوت المشرخ » ومالت
برأسها ترقب الشـمـيرات التي ابيضت من
« سوائف » عامل البار وهو بعيد الزجاجاة الى
مكانها من رف الزجاجات ، وما زال يكلم نفسه
في القاعة الحاوية كأنه يقوم بدور من فصل
واحد ، يقوم به بطل واحد ..

وعادت كوكب فابتسمت وهي تهمس لنفسها :
« يا للسنين .. ومع ذلك نفس العينين والحاجبين
.. انه محروس ابن أم محروس ولا احد سواه ..
وزفرت بصوت مسموع .. فاستدار عامل البار
ورآها .. وامتدت يده تمدل ما تهدل من ثيابه
بحركة مضطربة لاحظتها كوكب عندما انتقلت
اصابعه من الرداء الابيض الى ربطة العنق
السوداء ..

واخى نظراته وهو يهمس لنفسه .. « هي حيا
.. وما الذى أتى بها الى هنا ؟ » واسفل خاله
الى أيام كان يعمل بمقصف الكلية وتساءل : ..



ثم تأخذ في مراقبة الحدة وهي تعد الطعمية
الساخنة على الناصية لافطار الجيران *

واختلطت في أذنيها أصوات الصسفار وهم
يصيحون .. خال .. خال .. وأصوات
الزبائن وهم يصيحون على الحدة في طلب الطعمية
الساخنة ، وسباب ولعنات العربية والحمالين
وهم يدفعون بخيولهم وعرباتهم خلال المزلقان
عبر خطوط السكة الحديد *

ثم ضاع كل ذلك في حدير أصم أذنيها ، هو
صوت قطار الصعيد الذي يعلن مسيره في
السابعة .. وتبادلا نظرة .. وكادت تقول له :
« كنت تنام بمقهى النجيب طوال مدة اقامتي .. »
ثم تحضر كل صباح لتترك للصغار ابناء شقيقتك
نصيبهم مما يرزق الله من مقصف الكلية بالنهار
والمقهى بالليل *

ولكنها قالت مترحة ..

« خلا الحى من ركن لا يعوض .. »

كلما أذكر الزحام الذي كان يحاصرها كل
صباح ..

« كم كان بلدي ان أترك الدروس لأراقبها .. »

« هيه .. كانت أيام .. »

وتذكر ميوزلاس كيف جار عليه الزمان بعد
« فاذا به في زحام المحكوم عليهم بسجن
طره .. وسمع كوكب تقول .. »

« لم أف بندري بعد التخرج .. »

« بعد التخرج تركت مقصف الكلية .. »

« في نفس السنة .. ؟ »

« وشت بي عصبة الاشقياء ... فعمل معي
حقيق .. »

« نحقق .. !! »

« آه ... اتهمت بانى أخذت طالبة في تاكسى
الى مكان مجهول ... فقرر المعاونا انى أحرص
على الفساد ورفقتنى .. »

« لا حول ولا قوة الا بالله .. »

« المكتوب .. »

« يا حرام .. »

« بعد ذلك كلفنى الاستاذ سيد .. »

أتذكرين زميلكم الذى كان يسميه الاشقياء
فلاح النبى ..

« نعم .. سيد صيف .. »

« الجهل خيبة يا افندم .. »

« وكيف حال درب الميضة .. »

« آه .. أتذكرين .. »

« والدتك وجدتك وخالك .. كيف حال
الشيخ ياسين .. »

« والدى بحر .. وحال .. »

« وحدك .. »

« جدتى تعيش انت .. »

« الله يرحمها .. لم أف بندري بعد
التخرج .. »

« وصمتت .. فقال محروس فى اسى .. »

« دنيا يا افندم .. »

وتذكرت كوكب كيف انقذها محروس بعد ان
سقطت مفتشيا عليها عند الباب الخلفى للكلية ..

وذلك بعد ان طردها عنها من منزله لسهرها
مع فريق التمثيل .. ولم تستطع السفر الى امها
فى تلك الايام بسبب امتحان التخرج ..

وانقذها محروس من الاغماء .. ولما بكت لأنها
لا تجد مكانا تآوى اليه حتى تجتاز امتحان
التخرج .. حملها الى بيت جدته بدرب
الميضة خلف مقام النجيب ..

وتذكرت تلك الحجرة حيث قضت أسابيع
الامتحان .. كانت تنام الى جوار والدته على فراش
قديم لصق المشربة الأثرية التى تطل من ناحية

على نهاية الشارع الذى يحده المزلقان .. ومن
ناحية أخرى على قبة النجيب ... صاحب

المقام ..

وتذكرت كيف كانت تستيقظ عنسد آذان
الفجر لتحفظ التصوص قبل ان يستيقظ الصغار

- كلفتني بنقل بعض الأوراق فإذا بي في السجن *

- في السجن !

- سمجت أنا وهو خمس سنوات *

- خمس سنوات *

- المكتوب - ولكن الله عوضنا خيرا * فما ان عسوه في الوزارة حتى شغلني ههنا *

- حمدا لله * وما رأيك في العمل هنا *

- هنا لا دراسة ولا امتحانات *

يهددون ويتعدون * ثم يحضرون الى في آخر الليل مهددي الحيل ما جني أحدهم على أحد فاستقيهم ما ينهب عنهم الدوخة أو داء المفاصل أو يبعث بهم الى سابع نومة *

وضحك كوكب وضحك محروس ضحكته المميزة *

وما أن سمع ضحكته حتى تذكر انه كان قد اختارها سرا زوجة لسيد ضيف في تلك الايام *

كان قد تألف معه منذ السنة الثالثة .. الفت سهما الانعاس المختلصة حلف مقهى الحسب ثم وجد سهما السحر فيه ..

ولا مسود *

ورغم انه خطبها له .. في ضمره .. فان المزيج .. كان متزوجا في الارباب دون ان يعلم أحد بالقاهرة *

وصحت محروس وهو يهبط نفاذ .. انه كان يريد التخلص من تلك البويجة الرعينة

فرمى نفسه في السجن .. ولكن ما ذلني أنا ..

ولما ألقي كوكب ترقبه هتف :

- ما ذنبي أنا .. لكنه الوعد المكتوب *

- ألم تقرا شيئا من المكتوب عني في الاعلانات *

- بكل أسف .. ما زلت لا أعرف كيف أفك الخط .. حاول الشيخ ياسين أن يعلمني منهذ

صباي .. وحاول الأستاذ ضيف في السجن .. ولكن ..

وتذكرت كوكب الشيخ الفكه الذي كان يزور جدة محروس قبل طلوع الشمس وبعد الغروب

.. فيعابت عاملات المشغل في الصباح ومن يتخاطفن افسارهن ليسرعن الى عملهن قبل أن تغلق بوابة المزلقان ..

فما أن يعبر قطار السابعة ويأتي عمال المخازن ليلتهموا ما بقي من الطعمية والبصل الاخضر ، حتى يشاركهم الشيخ طعامهم

وذلك قبل أن يهبط الأحقاد ليرفعوا الطاسات النحاس والحمايل والوقود والماجور وكذلك حشية الجدة الى قناء البيت *

وكان من الممكن أن تجهل كوكب أن الشيخ

وكان من الممكن أن تجهل كوكب أن الشيخ

هو خال محروس .. لولا ان اكتشف وجودها ذات ليلة ..

قرع لها ان لديه واسطة لقضاء جميع الحاجات ما كان لدى عميد أو وزير ..

فلما أخبرته أنها توشك على التخرج وسيجند الامتحان مصيرها .. قرر ان يتوسط لها لدى مالك الملك .. بشرط ان تعده بنذر لصاحب المقام *

ورغم سخرية النساء والاطفال فقد نذرت كوكب نذرا لولي الله التجيل *

وسألت محروس فجأة :

- ترى ماذا قال عني الشيخ ياسين .. ؟

- ما زال يصبر بالداكين يزعم لتلاميذه القدماء من التجار والصناع انه ماض في مكافحة الأمية *

ولا أدل على خبيته من مخي المظلم .. الذي لا يميز بين الألف وكوز الذرة *

وشجل محروس من قهقهات كوكب .. وشعر انه لا مفر ستجلب ضحكاتها المجلجلة زملاءه وزميلاتها من أرجاء المكان

وفعلا تواجد الى المقصف باقي الممثلين والممثلات والاشط محروس هو ومساعدته في تليسية

سبات حبه .. سر فادا بكرك في جمع من النجوم فكانه في حلم سعيد *

سب باذا يبطل الفرقة يعجبه بابتسامه .. حبه .. جزء ودودة من رأسه .. قهرع يلبي صده ..

وصاحبت كوكب عندما لاحظت ما بينهما من تعارف *

- اتعرفه يا محروس *

- كيف لا أعرفه *

- اصحبك اذا *

- أوه .. انه يقتل كل هؤلاء على المسرح !!

- ها ها .. فإذا علمت انني تزوجته *

- .. يا لخيبي ..

- ما رأيك الآن ؟

- اذا فلن يقتلك مثلهم *

وضحك الجميع .. وعندما تبادلوا انخساب

العام الجديد .. سمعها تخبر بطل الفرقة انها تعرفه منذ سنين ..

قرر ان يشرب مع محروس

نخب الستين .. وتساؤل محروس ما بقي في إحدى الزجايات .. وهو يهمس لنفسه :

.. سمع سنين ..

حطيتها لعلاج النسي في تلك الايام فسخر مني

وكانها مكتوبة لغيره ..

بينما أنا وهو مكتوبان لوعد آخر .. لوعد

خمي ..

في حساب الستين ..

في حساب الستين ..

في حساب الستين ..

في حساب الستين ..

في حساب الستين ..

في حساب الستين ..

البنائية

موقف فكري جديد



د . ش . شراوس

« ماهر شفيق فريد »

في أوروبا الآن مذهب فلسفي متزايد الخط من الغالبية والناتج . يعرف باسم السائبة structuralism . ويعني هذا المذهب بالعلاقات بين الأشياء ، لا بصفتها ، كما هو الشأن في المذاهب السابقة . وزعيمه هو المفكر الفرنسي المعاصر كلود ليفي - شتراوس ، الذي يعد من أعظم الأنثروبولوجيين الأحياء ، وأستاذ الأنثروبولوجيا الإجماعية بالكوليج دي فرانس وقد عدت نظرياته البنائية ، التي تمثل طريقة جديدة في النظر إلى الإنسان داخل المجتمع ، موضع نقاش كبير في الدوائر العلمية الغربية ومن أهم أعماله : « الأبنية الأولية للقرابة » ، « عالم آفل » ، « العقل المتوحش » ، « الناضج واتهام » . ومن أهم الكتب التي تتناول كتاب

« ليفي شتراوس » لادموند ليش ، وهو صادر في سلسلة كتب فوتانا الإنجليزية ، ومقال « البناء والبنائي والبنائية » لهنري والد ، وقد ترجمه إلى العربية الأستاذ فؤاد كامل في عدد مايو ١٩٧٠ من مجلة « ديوجين : مصباح الفكر » كذلك تجد في عدد ١٥ نوفمبر ١٩٧٠ من جريدة ال « سينيدي تايمز » مقالة عنوانها « صنع النماذج » بقلم روبرت بوين يستعرض فيها كتابا حديثا عن هذا المفكر عنوانه « كلود ليفي - شتراوس : الأنثروبولوجي بطلا » من تحرير أ . نلسون هيز وتانيا هيز .

يقول روبرت بوين : « منذ عشرين سنة ، كنا جميعا نذهب إلى باريس ونقرأ سارتر ونستمع إلى جوليت حربكو . وهم يفتن في أحد نوادي سان جرمان الليلة . كانت الوجودية تلوح لنا عسره الفهم . غير أنها سرعان ما انضحت في أذهاننا باعتبارها أحدث بدعة فكرية رائجة » . أما الآن فإن الوجوديين - على الرغم من جهود سارتر التي لا تعرف الكلل - يخوضون معركة خاسرة مع اتباع البدعة الباريسية الجديدة التي تعرف باسم البنائية والتي يتزعمها عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي - شتراوس . فنحن نلاحظ اليوم - حين نذهب إلى باريس أن نقرأ أد «مائة ألف نشاهد لوحات بنائية وأن «مستقبل بنائية» بل أن رسوم الصحف الكلاسيكية ، ووجبات الطعام تتعرض لتفسيرات بنائية ، إلى الحد الذي لا يسمح معه المثقف اللدني الراغب في متابعة التطورات ألا أن يواجه ضفة السين اليسرى بقلب حزين .

والحق أن ليفي شتراوس عسير على الفهم ، يصنع كتاباته موضوعات غريبة كمصطلحات «العراة والتزاوج بين أبناء العمومة أو الخؤولة ويتطلب فهم مذهبه في الأنثروبولوجيا بعض المعرفة بموضوعات من قبيل علم اللغويات السائبة وعم الحبر المتقدم . ونسائل أفسنا ، كيف سبسي لطلبة الجامعيين الفرنسيين أن يحصلوا على العدة الذهنية اللازمة لتفهم هذا الاتجاه العقل الصعب ؟

الأنثروبولوجي بطلا

إن كتاب « كلود ليفي - شتراوس » الأنثروبولوجي بطلا » الذي أسهم في تحريره مجموعة من الأنثروبولوجيين والعلماء والصحفيين





ج . ب . سارتر

الانسانية عن الواقع ويجعل منا مخلوقات نظام
شكل . ويلج سارتر وغيره من اصحاب الرعه
الانسانية والماركسية على أن يوسع الفرد أن يغير
من نفسه وان عسا مرتبط بأفكار الطيور
... أما البنائية فهي - في رأى خصومها -
دواء يلا ويولوجية الرأسمالية ، وآخر حصص
لبرجوازية في وجه التغيير الاجتماعي والثورة .

الأسطورة والمعنى

... من حريده ... سارتر
... أحرارها محرر الجريدة مع ليبي
... ريارته لانجلترا ، حيث حاضر
... وفي المعهد غرسى ، وجمعا
... إلى أهم ما ورد في هذه المقابلة المعنونة « الأسطورة
والمعنى » :

س - اتود - نتيجة لاستقبال أعمالك في إنجلترا
- أن تتقدم بأى آراء عن الفروق الجسدية
(ان كان ثمة فروق) بين العقل الانجليزى
والعقل الفرنسى ؟

ج - ان ثمة فارقا لافتا للنظر بينهما ، فعلى صدد
أعمالى ، كان النقاد الفرنسيون اما فى صفها
أو ضدها (وكانوا) فى أغلب الاحيان ،
ضدها) ولكن ذلك كان دائما على أساس من
حجج منطقية ، أما أغلب المعلقين الانجليز
فقد هموا عن مساهمة محبطة داب بعباء
بعباءة حسنة قوية ... كمن كسى حديهم
وتستفزهم فى آن واحد . ربما كانت هذه
المواقف المتقابلة عميقة الجذور (فى الفكر
الانجليزى) ، اذا صح قول أروين يانومسكى
- فى إحدى مقالاته - انه منذ القرن
الثامن عشر - وربما قبل ذلك بكثير ،

والصادر من الولايات المتحدة ، يزيل بعض
الشباب عن أعيننا . فأول مقالة فيه ، بقلم
سانت دى جرامون ، مثال نموذجي لتبسيط
البنائية ، وقرائه لازمة لكل مبتدئ فيها .
أما سائر المساهمين فى الكتاب من علماء
الانثروبولوجيا - كادموند لينتش وكولين ترينبول
وعبرها - فعمل حين انهم يجنحون جميعا الى
يسط اذرعهم ، علامة الاعجاب بالاستاذ ،
ويستخدمون اصطلاحات غريبة مروعة ، فانهم
يوضحون من أفكار ليبي - شتراوس وذلك من
خلال عرضهم لأعماله المترجمة الى الانجليزية .

كانت غاية ليبي - شتراوس الكبرى هي ان
يحطم تصورات التقليدي لذهن الانسان : لا أكثر
ولا أقل . فقصده ان الذهن موضوع طبيعي ،
يتطابق أساسا لدى كل الاجناس البشرية ، ومن
ثم يمكننا ان نجد أنماطا فكرية وسلوكية متشابهة
سواء فى داخل ضواحي أدنبره ، أو فى مروج
افريقيا ، أو على طول نهر الامازون . فنحسن
جميعا تفكر ونتصرف على نفس النحو ، طبقا
لقانون من الدوافع الإيجابية والسلبية ، مما
يضى معنى ونظاما على عالمنا كأكمله . عينا
الاصوات والروائع والموضوعات .

وهذه الدوافع الاحدية ...
يدعوه شتراوس بـ « **العراضات الثابتة** »
التي تفسر الحاجات البناية ...
أى من فصل الحيوانية والانسانية ، الطبيعة
والثقافة ، الناضج والحام .

ما فانه سوزن سوساج وسواها ...
غير المتخصصين فأكبر اتساما بالطابع الشخصي
فى رد فعلها إزاء هذا المعبود الجديد . ان التفتين
- اذ لا يجدون لهم موطن فى عالمنا الحديث المتمسم
بالمعاد - يجدون الى ما تنصف به المجتمعات
البداية من جمال شكلى . ان التقدم هو داء
الغرب اعترس . والمجتمعات الحديثة ، أو
« الأولية » التي وصفها شتراوس هي وحدها
التي ما زالت تحوى سلوكا عافلا وعدلا وبصا
من الساعين الى الافراد لم يعد له وجود فى العالم
الغرسى . وتضع هذه النظرية الطوبوية من بعض
كلمات نعى شتراوس عن كرمه الخساسة
المجتمعات الصغرى .

ومن الامور الشائقة فى الوقت الحاضر ذلك
الصراع الدائر بين البنائيين والوجوديين . ويلوح
ان ليبي شتراوس قد أزاح ، رغبا عنه ، سارتر
عن مقعده السابق . مقعد بابا الضفة اليسرى لنهر
السين . ان أعداء ليبي شتراوس يتهمونه بأنه
يدرس البشر على انهم فصل ، وانه يفصل

كانت العقلية الانجليزية تمنح في اتخاذ مواقف متصارعة - وذلك في نفس الوقت - من التطورات التي تجرى على ظهر القارة .

بعد أن هذه الاتجاهات المعارضة لا تتجسد ، مثلما تتجسد في فرنسا ، في أمداد وجاعات مشغولة بأن يصارع بعضها بعضا . والآخرى أنها تقوم وتعمل في الذهب الواحد . ويكاد يكون بوسع المرء أن يقول انه على حين أن الفرنسيين ينقسمون فيما بينهم ، فإن الانجليز ينقسمون داخل دوائهم . ومن هنا كان عصر الجنون الذي لاح لعقل معين في الفرنسية كقفيل استدال مميزا للانجليز . ومن هنا ايضا كانت « الفرامل » الذهبية القوية التي وقت الانحسار من دمهم تاريخهم الماضي وسنهم الطبيعة . على عكس الفرنسيين الذين هم على طرب خاطر - الكثير من وقتهم في دمهم تاريخهم . وسنهم .

س : في إعدادك لحاضراتك (أي أوكسفورد) هي اسهبت الى أي نتائج على ما سمعته

الانجليز بصفة خاصة في علم التاريخ

ج - لكانت لهم مثل هذه المسألة

ليس يكفي أن نتحدث عن علم التاريخ

الانجليز ، أو فننقل : انجلو - امريكي .

كيلاسي يثبت التاريخ مدى حدة

لويس هـ . مورجان ويغيره من العلماء

(الامريكيين) ولو لم يكن هناك رجال من

نوع ادوارد بـ . تيلورد جـ . فـ

ماكليمان ، وسيرجون ليوك ، وسيرى هنري

مين ووليم روبرتسون سميت . وكذلك -

بطبيعة الحال - السير جيمز فريزر

(مؤلف كتاب الفصصن الذهبي) لما كان

ثمة علم اسمه الانثروبولوجيا أو لكان ذلك

العلم بالغ الاختلاف عما هو عليه الآن .

س هل لك أي آراء عن علاقة الموسيقى باللغة ؟

وهل توحى اليك معرفتك الحميمة بالموسيقى

بأي تراسلات بين هذين الأمرين ، لم يذكرها

أحد من قبل ؟

ج - انك لكي تذكر أي تراسل صحيح بين

الموسيقى واللغة ، يتعين عليك أن تستقدم

طرفا ثالثا هو الميتولوجيا . فنحن نعرف

- منذ علمنا سوسير (أبو اللغويات البنائية)

- أن لب اللغة يكمن في النقطة التي يتقاطعت

عندها الصوت والمعنى . وبدأ من هذه

النقطة يمكننا القول بأن الموسيقى هي اللغة ناقص المعنى ، وأن الميتولوجيا هي اللغة ناقص الصوت . وهذا هو السبب في أن معنى الاسطورة مستقل نسبيا عن أصلها اللغوي ، وأنها تظل اسطورة يدرکها من حيث هي كذلك ، أي مستمع ، رغم تنابع الترجمات .

س - ذهب البعض الى انك قلت انه على حين

يعد علم الانثروبولوجيا علما « انطباعيا »

نسبيا ، بالنظر الى المناهج التي يستخدمها

فإن اللغويات يمكن اعتبارها علما دقيقا .

فهل ثمة صلة بين استخدامك لكلمة « انطباعي »

واستخدامها في تاريخ الفن ؟ وهل ترى أن

الانطباعية (أو أي حركة فنية أخرى قابلة

للتعريف) تراسل ميلا باقيا وعاما للعقل ؟

ج - لست على يقين من أن هذه هي ، على وجه

الدقة ، الكلمات التي استخدمتها ، غير انه

من المحقق أن ثمة هوة واسعة بين ما تستطيع

اللغويات وما تستطيع الانثروبولوجيا

أن تحققه . ومع مقدم المنهج البنائي -

للسمعي - بروبر كوي ، اكاكوسون

بين علم كوميكي (اذا جاز لي

القول - رجي ان عددا مصطلحات

العلماء في مجالهم انما هي

المبهرقة في اتجاهات فن التصوير

(الكعبي) انتشرت اللغويات من وضع

العلوم الوصفية . أما الانثروبولوجيا فما

زالته بالغة البعد عن هذا الهدف ، لأنه على

حين أن عادة علم اللغويات محددة تماما ،

فليس هذا هو الحال في مجال يكون وط

مع علم الانثروبولوجيا الذي يمتد

أن يعالج عدة فئات لا حاسمة من العلوم

وإن يكون محتضرا اذا ظهر له في نطاق

الانثروبولوجيا الواسع بضعة قطاعات يمكن

مصادرها ان سبق طريقها ، على

نحو مفرود ، من الانثروبولوجيا اسيانيه ان هذا

سيغدو من الامور الممكنة على المدى الطويل .

ولكنها لا تزعم ان كل ضروب الظواهر الانسانية

أو مستويات الملاحظة قابلة لنفس هذا النوع

من المعالجة . وعلى ذلك فإذا كنت قد استخدمت

مصطلح « انطباعي » فقد كان ذلك بمعنى مختلف

تماما عن معناه في تاريخ الفن ، حيث أن الانطباعية

كانت تحاول ، على نحو متشدد ، أن تقتصر عددا

أكبر - لا أقل - من أوجه الواقع ، أو عددا يزيد

عما كانت اتجاهات التصوير الاكاديمي ، آنذاك

قد تمكنت من اقتناصه .

البنائية

اتجاه جديد في النقد

د. سامية أسعد

ترجع المدرسة البنائية الى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثل أسلوباً خاصاً داخل مدرسة النقد الجديد .

ويختلف النقاد الجدد في الرأي ، لكنهم يتفقون في موقعهم من العمل الفني ، ويميلون الى النظر اليه من الخارج ، بادئين من المجتمع ، ويفهمونه على انه انعكاس لمجتمع ماثل ، شعوريا أو لا شعوريا ، في نفس الكاتب . وبذا يتخذون موقفاً يختلف كل الاختلاف عن موقف فرويد والنصارى الذين يؤكدون ان العمل الفني يعكس بطريقة ما ، فكر الفنان وعالمه الداخلي . وفي الوقت نفسه ، يقررون من أدلة وانصاه الذين حاولوا ادخال بعض الابعاد السوسولوجية في التحليل النفسي الكلاسيكي . وأيا كان الامر ، يسلم النقاد البنائيون بأن القوى الابنية الاحتماعية تترك بصماتها على نفس الفنان ، وتحدد الانية والعوامل ، والموضوعات التي قد تكشف عنها هذه النفسية من خلال الاعمال التي تصوغها .

رائد النقد البنائي

رولان بارت رائد النقد البنائي ، وواحد من ألمع النقاد الجدد . ولد في مدينة نانوت عام ١٩١٥ وظل بها حتى بلغ العاشرة من عمره . ثم انتقل الى باريس ، حيث أتم دراسته الثانوية والجامعية الا أنه اضطر الى قطعها عام ١٩٣٣ ، عندما أصيب بالنسل . اسهم بارت في انشاء «جمعية المسرح القديم» في السوربون ، وقام بتدريس الادب في بياريتز (١٩٣٩) ، وباريس (١٩٤٠) . وفي نهاية عام ١٩٤١ ، أصيب بنكسة أعقبتها فترة طويلة من العلاج انتهت عام ١٩٤٦ . عمل بارت مدرسا في بوخارست (١٩٤٨ - ١٩٤٩) ، والاسكندرية (١٩٥٠) ، كما انتدب للعمل بإدارة

امتدت الحركة البنائية Structuralisme بحيث شملت مدارس متعددة . خاصة ميدان الادب والفن . وقيل أن الادب المصاصر ادب «سحرته كينونة الكلام ، واعونه النزعة اللغوية الشككية» . وأيا كان القول ، فإن هذا الادب يعد ، على الأقل ، أدبا يتعامل عن نفسه ، ويسعى الى معرفة الأداة التي يستخدمها ومدى امكانياتها . هذا وقد تأثر كثير من الكتاب والفنانين المعاصرين بالبنائية الحديثة . على سبيل المثال ، فخر مؤلفات كل من جان بيار فاي ، وفيليب سولز ، وجان كبرول ، بالانصاف البنائية . وفي الأدب الرواية الحديثة ، الحال شتى مع النقاد قضايا السرد ، والاسلوب والاتصالي . بعد احدهم - جان ريكاردو مؤلف ، قصص ، نرويه الجديدة - الى تعريف قرائه بالوسائل والقوانين التي تتألف بمقتضاها النصوص .

طبق النقد البنائي على علم الجمال ومختلف اشكال الفن . لكن ، ما من مجال نطق فيه بمبادئ واضحة جلية مثلما حدث في مجال الادب .

يبحث النقد البنائي عن المعاني الداخلية ، محاولا ان يستكشف الابنية الكامنة فيها . وي طرح قضية « المعنى » ، لأن دراسة ذلك « المعنى » تفني ، فيما يبدو ، عن دراسة رسالة العمل نفسه : « ما الادب الا كلام ، أي مجموعة منتظمة من العلامات ، ولا تكمن كينونته في رسالته ، بل في هذه المجموعة المنتظمة » . هكذا يقول بارت . ونلاحظ ، بهذه المناسبة ، أن وجود الادب ، ولغته الحية التي تهمن لا يقتصران على مجموعة من العلامات ، وإنما يتعداها الى تصوير العالم تصويرا فنيا لا تقدر عليه الكلمة العادية .

العلاقات الثقافية فيما بين ١٩٥٠ و ١٩٥٢ -
وحصل على منحة من المركز القومي للبحوث
C.N.R.S. ، لكي يقوم بأبحاث في علم الماحج
(١٩٥٣) ، والعلاقات والرموز الاجتماعية . وفي
عام ١٩٥٨ ، قام برحلة الى الولايات المتحدة
استغرقت عدة شهور .

لعب بارت - ولا يزال يلعب - دورا هاما في
تطور الادب الحديث . أولج بالبنائية ، وجعل من
« النظام » سلاحا يحارب به الفوضى التي تسود
أدب اليوم . ورأى في ذلك الادب علما يريد أن
يبدو على غير ما هو عليه ، ويبالغ في العلامات ،
مكبرا إياها أو متحذرا بها إلى الاجتهاد . جعل
بارت من الحياة اليومية في فرنسا ، ومفهومها
للحبال ، مادة لتفكيره ولعنااته . وقال أن التجربة
الوحيدة الخلاقة ، التجربة الجذرية حقا ، هي تلك
التي تتعرض « للبناء الحقيقي للمجتمع ، أي بناء
السياسي » .

وبارت أكثر نقاد الموجة الجديدة احساسا . تدل
مؤلفاته - دراسات « عن راسين » Sur Racine
و « ميشليه » ، ومقالات جيمس تحت عنوان
Essais Critiques على فهم عميق بادر لقضايا
النقد والادب . ولربما كان الوحيد « بين النقاد
الحاصرين ، الذي اعترف بحسب النقد القديم
ولقدّم مساوئها على السب . » . من مقالاته
أخرى خاصة مقالين بعنوان « نوعا النقد »
و « تاريخ وأدب » ، نراه يتأثر بالنقد الحديث
بنقد الجامعيين ويرى في هذا الأخير - على عكس
أقرانه عناصر كثيرة ذات قيمة . وكثيرا ما تميزت
آراؤه بالصحة والعمق ، والصبغة الشخصية
المتبكرة .

راسين مثلا

إذا استثنينا بعض « المقالات النقدية » ومقاله
المسمى « نقد وحقيقة » Critique et vérité
استطعنا أن نقول أن أهم مؤلفات رولان بارت هي
كتابه « عن راسين » (١٩٦٣) . يتلخص منهج
هذا الكتاب في الآتي : « على الناقد أن يضع نفسه
في عالم راسين المأساوي ، ثم يحاول أن يصف
سكانه » . هذا ويسمى بارت إلى « نوع من
الانثروبولوجيا البنائية والتحليلية في آن واحد :
بنائية من حيث المضمون ، لأن المأساة تصالغ
هنا على أنها مجموعة منتظمة من الوجودات (أوجوه)
والوظائف ، وتحليلية من حيث الشكل ، لأنه
خيل إلى أن التحليل النفسي هو اللغة الوحيدة
التي تهيئ استمدا لتلقى خوف العالم ... »
وهكذا يضمن بارت بحثه تقاليد المدرستي

التحليلية والبنائية ، ويرسم لراسين صورة
متكاملة متعددة الوجوه والابعاد .

وبعكس غالبية النقاد الجدد ، لا يميل بارت إلى
الحديث عن منهجه أو النتائج التي توصل إليها .
حتى بحثه « نقد وحقيقة » ، كتبه ردا على هجمات
ريمون بيكار . يقول بارت في « عن راسين » :
« يكاد يكون من المستحيل لمس الابداع الادبي
بدون التسليم بوجود علاقة ما بين العمل الادبي
وشئ آخر سواء . لعلنا رأى الناس أن هذه
العلاقة سببية . العمل منتج Produit » ، لكن
« شيئا فشيئا ، حلت محل هذه الفكرة فكرة
العلامة Signe : قد يكون العمل علامة لشئ
كامن وراءه » . ومن ثم ، يعمل النقد على إجلال المعنى
والكشف عن مداه ، خاصة مداه الخفي ... »
وتعرق سبيل هذا النوع من النقد عقبات خاصة
به : « في الحقيقة ، معرفة الذات العميقة أمر وهمي
ولا توجد سوى طرق مختلفة للكلام . وراسين
يتيح الفرصة للوان عدة من الكلام ، منها التحليل
والوجودي ، والمأساوي ، والسيكولوجي ... »
واعتراضا بصحرا عن قول الحق عن راسين ، هو
الاعتراف « بحدوثنا بحالة الادب الخاصة ... »
وبارت محب ، بطريقة ما ، بكل ما كتبه النقاد
الحدد عن راسين ، لكنه يوضح الآتي : « إذا أردنا
التاريخ للأدب ، شاركنا حتما عن راسين الفرد ،
واستلنا طوائفه إلى مستوى التنكيك ، والقواعد،
والنقوش ، والعلاقات الجماعية » .

وعندما يحلل بارت عالم راسين تحليلا بنائيا،
يبدأ بهذا العالم نفسه ، دون أن يستند إلى نظم
قائمة سلفا . النظم هنا كامنة داخل العمل نفسه
وتنبع منه ، وتنتج عن الاتصال به .

يرى بارت ثلاثة أماكن مأساوية في مسرح
راسين : الغرفة ، حيث السلطة ، أو جوهرها ،
والسر . أو الصمت الكامل والمدخل حيث ، ينتظر
الناس عند الباب ، وحيث تصبح اللغة قوية
قديرة ، والمخرج ، الذي يجد من مدى اللامساءة .
ويتخذ كل من الموت ، والهرب ، والحدث من المكان
الأخير مقرا له . إلا أن حوادث المأساة ذاتها تقع
في مكان مقلق ، وبطل المأساة « سجين » . وعندما
يتطرق بارت إلى الحديث عن الشخصيات ، يلجأ
إلى الاسطورة البنائية : الاب الذي يحكم العشيرة ،
ويمتلك كل النساء ، ويسعى إبنائه إلى خلع
ليتنازعوا أشلاء ملكته . في مثل هذا السياق ،
نعلم لماذا جعل راسين من الحب الحرام - حب الاب
لأبيه ، أو الام لابنها ، أو العكس - وقتل الاب ،
وأمر الانساء - عقدا أساسية لمسرحياته .
والاسطورة هي التي تمنح عالم راسين - من خلال
عقدة المسرحيات - تماسكه النهائي .

يرى بارت في الانقسام البناء الاساسى لماسا
الماساة . والانقسام عند راسين مزدوج :
« لا يصارع الانسان » عند راسين « الخير او الشر
كل ما هنالك انه يتخبط بينهما » والموتولوج تعبر
عن الانقسام . انه وعي لفظي بالانقسام .
لا مدالة حقيقة »

ثم يبين بارت أهمية الاب في مسرح راسين .
يمثل الاب ، في نظر البطل ، الماضى الذى
لا يستطيع الخلاص منه او الانفصال عنه . ما كان
كائن تلك سنة الزمان عند راسين ، يولد البطل
ربنا ، لكنه يسمى الى الائم بنفسه لينتد الاب .
او الله . واذا كانت سلطة الاب آتمة ، فعلى الضحية
أن تتحمل مسئوليتها . هذا ويقاس بطل ماساة
راسين بالجهد الذى يبذله ليقطع صسلته برمز
السلطة . وهنا ، تنقسم الشخصيات الى مجموعات
ثلاث : شخصية تطل متعلقة بالاب ، وشخصيات
تطل خاضعة للاب ، لكنها تشكو بطريقة عر
مظهرة من هذا الاحلاس ، وشخصيات أصيلة
ترقى الى مرتبة الخيانة . وتتلخص القضية فى
الآتى : متى وكيف تقطع الشخصية صلتها برمز
السلطة . سبل فعل ، وننتج فشله عن مفهومه
الانسان . نظيره تكرار خالص . لذا
يقول بارت أن الرمان عند راسين « دائرى »
والفعل عنده يتحول الى ضرب من الطغوس .

امام البطل حلول ثلاثة : الهرب ، أو الانتظار ،
أو الحياة ، وكلها حلول لا مساوية . من ثم ، كان
سلوكه سلوكا كلاميا . أساسا . الكلمة ، فى هذا
المسرح ، تساوى الفعل . وهذه الكلمة الفعل ،
واقع المأساة الاساسى . ذلك انهم يذهب دور
الوسط فى العالم المنقسم ، عالم المأساة .
لا يتصل البشر فيما بينهم الا بلفظة العدا :
يصنعون لفهم ، ويحدثون عن انفسهم . . .

وفى خاتمة كتابه ، يربط بارت بين مأساة
راسين والاسطورة . قائلا : « مأساة راسين هي
احدى المحاولات الذكية التى تمت بفرض منح
الفشل بعدا جماليا : انها فن الفشل حقا . . وبذا ،
تعارب الاسطورة فيما يبدو . كلما استولى راسين
على اسطورة لتحولها الى مأساة ، شلها وجعل
منها حكاية منتهية . لكن رفض الاسطورة هذا
يصبح بدوره أمرا اسطوريا : المأساة ، اسطورة
فشل الاسطورة » .

يحكم هذا العالم نوعان من الحب . الاول حب
يرجع الى أمد بعيد ، فيما يبدو ، او على الأقل الى
الصفر . وهو حب منحه الوقت صفة شرعية ،
ووافق عليه الآء (حب يرنيس لانتويكيس) .
والثانى حب مباشر قائم على الرؤية : « الحب رؤية ،
مثال ذلك حب فيدرا لهيبوليت ، ويرون لجونية
وفى رأى بارت أن هذا الحب الاخير هو الحب
الحقيقى ، وهو الذى يتطور فى شكل مأساة .
وتمتد جذور الحب الرؤية الى النزعة الجنسية
الصيقة التى تسود مسرحيات راسين ، تلك
المسرحيات المتارحة بين القوة والضعف ، والذكر
والانثى . لكل شخصية وجودها الجنسى ، وموقعها
من النزاع الماساوى هو الذى يحدد الجنس الذى
تنتمى اليه . وينشأ الاصطراب ، بمناسبة هذا
النزاع ، ويعبر عنه اهمال الملابس أو تغيير ملامح
الوجه : احمراره ، شحونه الخ . . كما يعبر عنه
الكلام أو الصمت . والهروب من الكلام . كـ
يقول بارت ، هرب من المأساة .

بمحصى بارت بعد ذلك ما يطلق عليه « موقف
العشو » ، مبينا أن الحب عند راسين هو
نفسه من خلال السرد . على تحصيل المثال ، عندما
تذكر الشخصية أول لقاء استيقظ فيه الحب ،
نذكره وكأنه مشهد حقيقى . يشبه مسرح
راسين بالدرجات ، مبينا أن الصراع بين الظلمة
والنور هو الصراع الأكبر فيها .

ويرتبط الحب الراسينى بجوهر أهم منه :
« العلاقة الاساسية علاقة سلطة ، ولا يستخدم
الحب الا للكشف عنها » . لا يعد الحب إذن أساسا
لمسرح راسين . ان موضوعه الحقيقى هو تدخل
القوة فى موقف غرامى عادى . يقوم هذا المسرح
على العنف ، مما يفرض من المسرح النوعى القديم
والمرح الايهياتى . والعلاقة بين الرجل والمرأة
عند راسين علاقة بين حلال وصحيته . لذا يلعب
العدوان دورا هاما فيها : « يرتبط كل من الضحية
والطاغية بالآخر ، ويعيش من أجل الآخر ،
ويستمد كينونته من موقفه من الآخر » .
والبحر سلاح الطاغية . كذلك ، يمكن أن تتخذ
الضحية موقفا عدائيا ، بادئة بالتنديد بالطغى ،
وعندها يوضع حد لخياتها ، وجدير باللاحظة أن
العدوان هنا كلامى صحت .

الشيء : اللغة . كما يجري الآن تحول يقرب الناس من الكاتب . لقد دخلنا أزمة عامة خاصة بالتعليق أزمة تصحح حتمية منذ اللحظة التي نكتشف فيها - أو نعيد فيها اكتشاف - طبيعة اللغة الرمزية ، أو بصارة أفضل ، طبيعة الرمز اللغوية لظالم رأى المجتمع البورجوازي في الكلمة أداة أو زخرفة . أما اليوم ، فيرى فيها كل من التعبير النفسي والناثية علامة وحقيقة .

للمعمل معان عدة . قد يظن كل عصر أنه توصل للمعنى الحقيقي للعمل الفني . لكن ، يكفى أن نوسع التاريخ قليلا لكي نحول هذا المعنى المعرد الى معنى Pluriel ، والعمل المطلق الى عمل مفتوح . وبالتالي يتغير تعريف العمل ذاته : « يصبح واقعة انثروبولوجية » بعد أن كان واقعة تاريخية . لا يتشأ تعدد المعنى اذن عن نظرية نسبية الى خلق البشر . ولا يشير الى ميل المجتمع الى الخطأ . بل الى قابلية العمل للانفتاح . هذا ويتخذ العمل معان عدة في آن واحد ، مصان يحويه العمل الرمز سوى تعدد في المعنى ، والرمز في ذاته ليس سوى نوعي لحسم به . المعنى الواحد معرض معنى واحد . بل لانه يوحى بمصان مختلفة الى رجل واحد ، ويتكلم دائما نفس اللغة الرمزية على مر الزمان .

لكن ، لا يوجد موقف أو توجد قاعدة عملية تقول لنا ما هو المعنى الذي يتحتم علينا اعطاؤه للعمل . واد يبتعد عن الموقف ، يصبح العمل مادة استكشاف ، يصبح سؤالاً مطروحا على اللغة ، يحس الذي يكتبه أو يقرأه بأسسه ، ويلمس حدوده .

واذا كانت لغة معان عدة ، فلا بد ، بالضرورة من أن تقضى الى نوعين من الحديث : قد تسعى الى كافة المعاني التي تغطيها ، وقد تسعى الى معنى واحد من هذه المعاني . ولا ينبغي ، بحال من الاحوال ، الخلط بين الحديثين . قد نسمى الاول علم الادب (أو الكتابة) ، والثاني نقد أدبي . الا أن هذه المعرفة لا تكفى . دت شي مع العمل معنى معسا قد يكون مكتوبا وقد

يسهم هذا الكتاب مساهمة كبيرة في معرفتنا لعالم راسين وأبنيته . ويعد في حد ذاته عملا أدبيا حلاقا . فقد استبعد بارت ، منذ البداية ، كل تحيز وكل نظرة عنده . وضع نفسه في عالم مسرحيات راسين أكثر مما وضع نفسه في عالم راسين ، أو عالما نحن . ثم اكتشف الابنية الأساسية لعالم المساهة .

أثبت منهج بارت فاعلية خاصة في حالة راسين لكن ، هل يصلح هذا المنهج للتطبيق على كاتب أقل تجانسا وأكثر تنوعا من راسين ؟

نقد وحقيقة

يندر ، كما قلنا ، أن نجد نصا نظريا تحدث فيه بارت عن منهجه ومفهومه للنقد والادب . فغالبية دراساته دراسات تطبيقية عن مؤلفات وموضوعات يعينها . الا أن هناك كتابين طرح فيهما المؤلف قضاياهم النقد ، والادب ، والإبداع الفني ، وضمنهما نتيجة تأملاته للغة Language والكتابة . صدر الكتاب الاول عام ١٩٥٣ تحت عنوان « درجة الصغر في الكتابة » ، وصدر الكتاب الثاني عام ١٩٦٦ تحت عنوان « نقد وحقيقة » ، شمس المرء الاول من الكتاب على يد هجمات بيكار على النقد الجديد بعام ١٩٥٨ . راسين ، خاصة . أما الجزء الثاني منه فيتحدث عن لغة العمل الادبي ، وما يتفرع عنها من موضوعات تهم النقد والادب سواء بسواء . ولقد اخترنا هذا الجزء الثاني من « نقد وحقيقة » كنموذج نظري لموقف بارت من كل من النقد والادب .

يقرر بارت أن تغييرا هائلا قد طرا على عالم الادب . منذ وفاة مائة عام تحول الكتاب أنفسهم الى نقساد ، أكثر من هذا ، تحدثوا في كثير من الاحيان عن الظروف التي نشأ فيها مؤلفاتهم . لم يعد هناك اليوم شعراء أو كتاب روائيون . لم يعد هناك سوى السكتانية . وبحركة تكديلية ، أصبح الناقد كاتبا هو الآخر وما الكاتب سوى ذلك الشخص الذي يحمل من اللغة مشكلته ، مشكلة يحس بعيقها . نشأت اذن كتابات في النقد تقرأ كالمؤلفات الادبية تماما . قيسا مضى ، فرقت بين الكاتب والناقد أسطورة بالية ، أسطورة « المدع الرائع » ، والخادم المتواضع . أما اليوم فيلحق الناقد بالكاتب ، ويواجه كليهما ذات

ولا تتمثل رسالة هذه المؤلفات في هذه الذاتية أو تلك ، بل في الخلط بين الموضوع والكلام ، بحيث يقول النقد والادب معا ، ودائما : « أنا أدب » .

هذا ويقاس حديث الناقد بدقته وصحته ، مثلما في مجال الموسيقى تماما . لا بد من أن يبحث الرمز عن الرمز وأن تتحدث اللغة بلغة أخرى . هكذا تحترم حرفية العمل ، في نهاية الامر ، ويرد النقد إلى الأدب ردا ناعما مجديا . في مجال النقد لا يتسنى النطق بالكلمة الصحيحة إلا إذا اتفقت مسئولية « المفسر » عن العمل مع مسئولية الناقد عن كلمته .

هناك وهم آخر لا بد من تبديده : لا يمكن أن يجعل الناقد محل القاري . بأي حال من الأحوال ، حتى عندما نقول أن الناقد قاري ، يكتب ، نضى بذلك أن القاري يلتقي في طريقه بوسيط يخشى بآسه : الكتابة . ما الناقد إلا معلق ، ينقل ويوصل مادة امتلكها الماضي ، ويحدد توزيع عناصر العمل بحيث يعطيها مسافة معينة . وهناك فرق آخر بين الناقد والقاري . الناقد يحلل ، يفسر ، يشرح ، يشرح القاري . مع الكتاب ، يضطر الناقد إلى قراءة عميقة . والانتقال من القراءة إلى النقد ، من الرغبة ، إلى الرغبة في النقد ، من الرغبة في العمل ، إلى الرغبة في النقد في نفسه (الخاصة) .

تلك بعض الأفكار التي ضمنتها بارت بحثه . ومن الواضح أنها أفكار جديدة مبتكرة تنسجم عن فهم دقيق لطبيعة النقد والأدب ، على ضوء التغييرات العميقة التي طرأت على ثقافة الشرعامة . ولا شك أنها في حاجة إلى مناقشة خاصة أن بارت من النقاد الذين تعرضوا لهجمات النقد القديم والجديد على السواء . إلا أن هذا قد يحتاج إلى مقال آخر ، بل مقالات عدة . لذا اكتفينا بعرض هذه الأفكار ، لكن ، ثمة شيء لا بد من تأكيده وهو أن بارت تطور كثيرا بين الفترة التي كتب فيها كتابه هذا (١٩٦٦) وعام ١٩٧٠ . فلقده انضم إلى جماعة النقاد الجدد المعروفة Tel Quel . ولا بهلنا على حيوية متجددة دائما وساعيا إلى حقيقة الكتابة التي كانت دائما هدفا له : « ما النقد سوى لحظة من لحظات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا إلى الوحدة - إلى حقيقة الكتابة » .

يكون صامتا ، وبالتالي ، يتحتم الفصل بين قراءة العمل ونقده . العملية الأولى مباشرة - أمسا في الثانية ، فتعلم اللغة - كتابة الدود - دور الوسيط . علم ، نقد ، قراءة ، تلك هي الكلمات الثلاث التي تنسج حول العمل هالة من اللغة .

سيطرح علم الأدب سؤالاً هاماً : كيف يتحدث العلم عن مؤلف بعينه ؟ لا يسمح علم الأدب إلا أن ينسب العمل الأدبي - وهو عمل موقع عليه - إلى الأسطورة - التي لم يقع عليها أحد . ونميل عادة ، اليوم على الأقل ، إلى اعتبار الكاتب انساناً قادراً على المطالبة بمعنى معين لعمله ، ومع ذلك المعنى صفة شرعية . ومن ثم كانت تساؤلات لا تقبل ، يوجهها الناقد إلى كاتبه مات وحياته وآثاره . نريد ، بأي ثمن ، حمل الموتى ، أو ما يقوم مقامهم - كل ما عاصر الكاتب - على الكلام . أكثر من هذا ، نطلب إلى الناقد أن ينتظر حتى يموت الكاتب لكي تتسنى له معالجة مؤلفاته معالجة موضوعية . وهذا قلب غريب للأوضاع ، إذ نعتبر العمل واقعا في اللحظة التي يصبح فيها أسطوريا .

لا بد إذن من إعادة توزيع مواد علم الأدب بحيث يصبح المؤلف والعمل بداية تحليل . فنتيجة لذلك ، لنفسه لنفسه ، الأدبي المحال لتحليل الأدبي . من الواضح أن هذه التحليلات ، من ردا ، هائلة .

علم الأدب وعلم النقد

يرى بارت أن الحديث عن علم الأدب أمر ممكن لكن اعتبار النقد عندما عبر ممكن . يعالج العلم المعاني ، أما النقد فينتجها . أي أنه يشمل كما قيل ، مكانا وسطا بين العلم والقراءة .

العلاقة بين النقد والعمل علاقة شكل بمعنى . لا يمكن أن نرغم البارد . ترجمه . العمل . لأن ما من شيء أوضح منه . كل ما يعبر عليه هو « إبداع » معنى مشتق من شكل معين شكل العمل . يحدد الناقد المعاني ، ويخلق لغة ثانية تسبغ فوق لغة العمل الأولى ، بصيارة أخرى ، يمنح الناقد العمل تماسكا في العلامات

وإذ يضيف الناقد لفته إلى لفظة المؤلف ورموزه إلى رموز العمل ، لا يشوه ، مادة النقد لكي يصير عن نفسه من خلالها . كل ما هنالك أنه ينقل علامات المؤلفات ذاتها ، مرة أخرى .



صلوات

فوق جسر الغربة

عصام ترشحاني

كأنه حنيني يتاكل كالاملاح الرطبه
يتفشر في التابوت الرائع

لكنني ...

أعرف نفسي حين اعود وحينما
اعرف اني كطلح طهارة
حي لو رجم الدهر
عل عيني حجارة

- ٣ -

مشتاق يا زمن الحزن لنفسي
مشتاق للآتين من الغربة
من جزر الفصول المسبية
فانا .. يا رائحة الأرض الزمنية
كم اتشهاك ...

حنينا .. حبا .. صوتا
يهطل في الأعصاب رذاذا
يزكو كنسيم البحر عل
لكنني ..

في جسر الغربة
أفقد ذاتي
انسي صلواتي

عصام ترشحاني
حلب - سوريا

- ١ -

اعشق صوت الريح ووجه الرب
اعشق انفاس البحر الصبحية
اعشق اروقة الحلم المبتله
بالحب ورائحة الحصب
اعشق كل اللحظات الصوفية
لكنني ..

اكره ذاكرتي ..

حين تجوع على مائدة النزوة
اكره ان الحق احلامي
بحسب عن صلواتي المنسية ..

- عن زانة الرمل الملقاة على الشاطئ -
حتى لا تنمو اصداق الحب بقلبي
اشواكا بيرة

- ٢ -

معلدة ان غسلتني الشمس
بعينها

معلدة ان سقطت كالامطار

رموشي

فانا صليت لقلبي ..

علوا .. صليت الجنس الضائع
كانت صلواتي للحب فجاء

نموذج للرواية
الدرامية المعاصرة

جالتسبي العظيم

لسكوت فيتزجيرالد
محمد الحديدي



● «لقد شوقتني هذه الرواية
وأشارتني أكثر من أي رواية
إنجليزية أو أمريكية جديدة
لعدة سنوات»
ت. س. اليوت

● «إنها تتميز بمتانة التركيب
والأسلوب السحري . والأكثر من ذلك
إنها تفتح أعيننا على حقيقة السراب»
روبرت فرايسرورث



يحل في كل روايات فيتزجيرالد ، كما تمثلت
في «ليلة» ، وهي «جلوريا باتش» في (الجمال
والعظمة) ، وهي «بيكول دايغر» في (ليلة ناعمة)
وهي «ديري بوكاتان» في (جاتسبي العظيم) .
لقد كتب فيتزجيرالد لا يأتي على
أحد حبه ، و«مصابهمسا» وما عرف
«البحر» ، حب التهرب والمعامرة . وقد
قعد ذات مرة انشلاسهما كاملة في نافورة بميدان
عام . لأنها اقترحت عليه « أن يفعل شيئا » ،
ودعيا مرة لحفل عند المنتج السينمائي الشهير
« صمويل جولفوين » فدخل الحفل بمشيان على
« ربح » .

وقد صدر أخيرا كتاب باسم « زيلدا » لمؤلفة
اسمها «ناسي سلغورد» ، يحكي فيه أن فيتزجيرالد
دعى لأول مرة للعشاء في منزل والدي زيلدا
وبيتما هم يأكلون أغضبت أباهما فنهض يجري
خلفها والسكين في يده . وكان زوام فيتزجيرالد
وزيلدا تاليا لهذا الحادث .

هذه الرواية :

وقد ظهرت رواية « جاتسبي العظيم » سنة
١٩٢٥ - وكان مسرحه اذ ذاك في الساعة
والعشرين - وقرأها عند صدورها ت . س .
اليوت ، وكتب له يقول « لقد شوقتني هذه
الرواية وأثارتني أكثر من أي رواية إنجليزية أو
أمريكية حديثة ، لعدة سنوات » وبعدها النقاد
أول عمل يظهر فيه اتقانه لصناعة الكتابة ،
وبقولون أنه كان قبل كتابتها منكبا على مؤلفات
جوزيف كونراد وويلكاثر * ويقول عنها الناقد

يحتل « ف . سكوت فيتزجيرالد » مكانة
كبيرة في الأدب الأمريكي ، تضمه في نفس
المستوى مع « سنكلير لويس » و « جون شتاينبت
وكلاهما كان معاصرا له وبلغ قمة مجده الأدبي
في نفس الحقبة . أي العشرينات . وهو
من هذا الغريب . وهي اللغة التي يتحدث بها
« عصر » (عصر) . و (عصر) . و (عصر) .
و (الأزمة الكبرى) وهي كلها علامات مميزة في
التاريخ الحديث للعالم الجديدة . وكانت موضوع
الكثير من كتابات هؤلاء الأدباء .

وقد كانت حياة فيتزجيرالد نفسها فاجعة
دراسة ألقت عنها كتب عديدة ، وقد عرض في
بلادنا منذ سنوات فيلم اسمه (مصودي الحائف)
مثل فيه (جريجوري بيك) دور فيتزجيرالد في
السنوات الأخيرة من حياته القصيرة . بعد أن
كانت زوجته الشهيرة الجميلة (زيلدا) قد قضت
ما يقرب من عشر سنوات تنتقل بين مصحات
الأمراض العقلية دون أن تجد علاجاً لانفصام
الشخصية الذي كان له أعظم الأثر على حياة
زوجها وأدبه . وقد أدمن فيتزجيرالد الخمر ،
وذميت بجزء من رشده هو أيضا ومات شابا من
جراه ادمانه . وكان يقدم نفسه للناس بقوله
« ف . سكوت فيتزجيرالد » ، السكر المعروف
وقال له هينجواي مرة : « أنت مدمن خمر » ولكنك
لا تختلف في هذا عن أغلب الكتاب المعبدن » .
وقد جربت زوجته التأليف هي أيضا ولا غرو
فقد جربت كل شيء مما هو مذكور في المؤلفات
التي وضعت عنها وعن زوجها - ولها رواية
واحدة . ويقرر النقاد الأمريكيون أن زيلدا

الأمريكي المعاصر روبرت هارورث في مقالة حديثة ، أنها تصور سببه امريكى والاسلوب السحري ، والاكثر من ذلك أنها تفتح أعسا على حقيقة السراب ، لأول مرة ، يصف فيرجيرالد السبي البابل الذى يختفى وراء أضواء عصرنا الحديث ، عصر سطوة المال ، أن أبطال فيتجيرالد وبطلاته يحلون بالشباب والصحة والجمال والثراء ، ويظنون أنفسهم قادرين على اتيان كل شيء وقد كان هذا هو حلم فيتجيرالد نفسه .

الرواية الدرامية :

يعرفها أدوين ميور في كتابه « بناء الرواية » بقوله : « أن الشخصيات ليست جزءا من الحكمة ولا الحكمة مجرد إطار يحيط بالشخصيات ، بل على العكس ، كل منهما يرتبط ارتباطا وثيقا بالآخر ، ان الصفات التى نصف بها الشخصيات هي التى تقرر الأفعال ، والأفعال بدورها تطور الشخصيات . ان الرواية الدرامية في أعلى درجاتها تتألف مع التراجميدى الشعرية ، كما تتألف رواية الشخصية مع الكوميديا » ثم يقول : « ان الرواية الدرامية - كرواية الحدث وخلافا لرواية الشخصية - تطب على :
الفرق بينها وبين رواية الحدث :
وهي دوافع داخلية تماما ، انها تثبت أن الظهور والحقيقة شيء واحد ، وان الحدث هو - الشخصية هي الحدث .
في كتابه « حوار الرواية » يستعرض ميور وقد تكون حملة ولكن ، ألا ،
مستعارا من الدراما ، من القيود المكانية للمسرح ؟
الا يمكن للفن القصصى أن ينتج أطارا لا يكون مطبعا الى هذا الحد ولكنه رغم ذلك نكن أكثر مناسبة للإبداع القصصى ؟ يقول الكتاب المحدثون ان هذا ممكن . »

وقد كان ظهور هذين الكتابين لاحقا لظهور رواية فيتجيرالد ، ولكن أدوين ميور يقضل أن ننحذ امثلة للرواية الدرامية من نوع (كبرياء ، حجام ، لندن أوسس ، ومربعات وودزبي لا ميلى برونتي و (جين إير) لشارلوت برونتي وان أخذ عليها خطأ فاحشا هو أنها لجأت الى القضاء والقدر في حل المشكلة الدرامية بأن أشعلت حريقا لتتخلص من زوجة روتشستر المجنونة وذلك أخرجت روايتها من عالم الدراما . وبالرغم من أن ميور يربط الرواية الدرامية بالتراجيديا فان المثل الذى يعرفه تماما هو . كبرياء ، وتحامل ، تنتهى فيه الرواية نهاية سعيدة ، وما زال هذا يتفق مع قوله : « التوازن أو الموت هذان هما النهايتان اللتان تتحرك نحوهما الرواية الدرامية ويتخذ الاول عادة شكل الزواج

المتناسب » ، أقول : بالرغم من أن اختصاره لرواية أوسس كمودج يتفق مع قوله هذا فانه لم يأت لنا نموذج يمثل النهاية الأخرى رغم أن رواية مسجيرالد كانت تحت يده وهي تشمل نهاية الدجعة في أعلى مراحلها النهائية الفاجعة كحل للموقف الدرامي الكامل ، وذلك بالرغم من أن ميور كان مطلعا على أحدث نتاج عصره ، وهو يشير في كتابه هذا لكتاب فوريستر الذى صدر قبله سنة واحدة .

شخصيات الرواية :

كأنة رواية محكمة الحكمة ، تقتصر الشخصيات على عدد قليل ، وهم :

١ - توماس او توم بوكانان ، ثرى امريكى ، فاحش الثراء ، شاب ، ورياضى ، نزع من شيكاغو الى الساحل الشرقى ، يعيش في ضاحية من ضواحي نيويورك ، هي جزيرة (لونج آيلاند)
٢ - ديزى بوكانان ، زوجته ، تنتمى لاسرة ثرية من غرب الولايات المتحدة .

٣ - حوردان بيكر ، صديقة ديزى ، بطلة

٤ - نيكولاس أو « نك » كاراواى ، قريب ديزى ،
٥ - ميرتل ولسون ، عشيقة توم ، امرأة رقيقة الحال بالمقياس الأمريكى .

٦ - ولسون ، زوج ميرتل ، صاحب جراج ، رجل (غلبان) كما يقول .

٧ - جيبس أو « حاي » جاتسبى ، جار كاراواى ، تعرف في بداية الرواية أن لديه مالا كثيرا وأنه يعيش عيشة البذخ ، محاط بالفوضى ، يحكى عنه حكايات كثيرة وغريبة ، لا أحد يعرف الحقيقة ، سوى أنه يقيم حفلات يدعو إليها كل من هب ودب ، من يعرفه ومن لا يعرفه .

وكل ما عدا ذلك هم من يسموهم فى السينما « الكومبارس » .

الشكل والزمان :

تحكى الرواية ، كما أسلفنا ، بضمير المتكلم ، والمتكلم هو المستر كاراواى رغم أنه أقل الناس تدخلا في محريات الحوادث ، ولكنه لا يمكن أن ينعزل عنها . كما هو متوقع في رواية الحكمة ،

كل شخصية وكل حدث ، بل وكل جملة تقريباً ،
جزء من الكل الذي لا يمكن تجزئته .

أما المكان ، فكما يقول ميور : « المكان محدود
في كل الروايات الدرامية ، نجده كذلك عند
هاردي ، واميل بروتي ، هذا التحديد لمسرح
الحوادث الذي يسود (المثل ذو الواقد الحصر)
وحتى في (موبى ديك) ، فبالرغم من أن المسرح
يتسع اتساعاً هائلاً (يقصد المحيط) فإنه من
وجهة نظر معينة ، لا يتغير ، ولا مفر منه .

والسبب في ثبات المكان في الرواية الدرامية
واضح بما فيه الكفاية ، إذ أنه في مثل هذا المكان
المغلق تماماً ، يمكن للصراعات التي تصورها أن
تنشأ ، وتتفاقم ، ويتحتم أن تنتهي دون أن يهرب
أحد ، فالمنافذ كلها مسدودة . لا عجب أن المكان
هنا جزيرة مغلقة . أما الزمن فمتغير ، عند جين
أوستن واميل بروتي كما هو عند فيتزجيرالد .
والرواية تبدأ من منتصف الحكاية ، والقسم
الذي يحاط به حائسي بطل قانبا حتى يعرف
حقيقته وماضيهِ شيئاً فشيئاً ، ثم تستمر الحوادث
متسلسلة ، وبين آن وآخر تعرف أشياء أخرى
من الماضي . وهكذا . وبهذا السبب
الرواية لم تعرف انحناءاً في الرواية .
وهذه هي « وجهة النظر » في الرواية .

وجهة نظر واحدة طول الرواية ، وحتى في الرواية
حين أوستن « كبرياء وتحامل » ، ثم لكل
ببراث سبب تحكي الرواية ذلك كانت شخصية
العالم ، ولكي وجهة النظر كانت وجهة نظر
هي . ومن هنا جاء التغير الرمزي ، فنحن نعرف
حقيقة دارسي عندما تكشفها الزاوية ، ولكن
هذا بالطبع ليس حتمياً في الرواية الدرامية .
ولا هو كذلك في الدراما نفسها .

والمكان هو لونج آيلاند ، أحياناً منها ، أحدهما
وهو الأرقى ، يعيش فيه توم وزوجته ديزي ،
والثاني يعيش فيه كاراواي بجوار منزل جاتسبي
الفاخر ، أما ويلسون وزوجته فيسكنان فوق
الجراج في الطريق إلى مدينة نيويورك ، وأما
جوردان فظهورها يكاد يقتصر على نزولها ضيفة
على صديقتها ديزي .

وتقع حوادث الرواية كلها في الصيف ، وهو
صيف حار جداً ، وكاراواي ، بعد أن يقدم لنا
نفسه ، يبدأ قصته بقوله : « وغير الخليج تساقط
قصور ويسمى ايج البيضاء الابنية على صفحة الماء ،
وتاريخ هذا الصيف يبدأ حقيقة بالنسبة الذي
ركبت فيه سيارتي وذهبت لأتسنى عند أسرة
بوكانان . . . » وهكذا يحكي القصة كلها بأسلوب
شخص طلب منه أصدقائه أن يحكي لهم بالتفصيل
قصة سمعوا عنها ، وهو بين آن وآخر يقول وعلى

ما أذكر . . . أو « هذه النقطة أذكرها جيداً » ،
أو « لم أستطع أن أعرف . . . » وهكذا يشمرنا
بأن الحكاية حدثت فعلاً ، بل أنه يذكر جاتسبي
قبل أن يبدأ حكايته عن نفسه ، مشيراً إليه
بقوله « الرجل الذي يعطى اسمه لهذا الكتاب » .

سياق الرواية :

« وهكذا قررت أن أنزع إلى الشرق وأتعلّم
تجارة الأوراق المالية ، كل من أعرفهم كانوا
يشغلون بها ولذا خيل إلى أنها يمكن أن تعول
واحداً بالإضافة إليهم » .

بهذه الجملة يبدأ كاراواي وقائع حكايته ، ثم
ينتقل إلى إقامته في منزل صغير بجوار قصر
حاتسبي ثم دعوته إلى العشاء عند فرسه ديري
وزوجها توم بوكانان .

وهناك التقى كاراواي بجوردان بيكر ، وهناك
أيضاً وهو على العشاء ، دعى بوكانان للتليفون
ثم لحقت به زوجته ، وما سمعه من المحادثة
وما قالت له جوردان علم . وهكذا تعلم نحن
أيضاً - أن بوكانان له علاقة بامرأة تدعى ميرتل
نيويورك .

وهكذا
ثم سألني روح ميرتل وهذا يظهر في
يوم ليتزود بالبنزين ويفاوضه
في

ثم أتى كاراواي إلى منزله ، وسما
.
الآخرى من الخليج ، ورغم الظلام فإن كاراواي
حرم بأنه رأى يرتعد ، ثم اختفى فجأة .

ثم التقى كاراواي بتوم بوكانان زوج قريبته
الذي دعاه . سمع عن مناته . وهذا يلتقي
كاراواي بعشيقته توم في شقة يستأجرها لها
في نيويورك حيث يتقابلان مع أصدقائهما .

وذات صباح حضر سائق جاتسبي ليدعو
كاراواي لأحدى حفلات جاره اللامعة ويحضر
كاراواي الحفل ويقابل أشخاص كثيرين ممن
يزدهم بهم المكان ولكنه لا يتعرف على مضيقه
الغاضب الا قرب نهاية الحفل ، وبما يبدو أنه
صدقة محضة .

ثم يبدأ جاتسبي في التردد لكاراواي ، ويدعوه
مرة لتناول العشاء معه في مطعم بالمدينة حيث
يتقابلان صديقاً قديماً لجاتسبي هو ماثي ولفشاييم ،
رجل الأعمال اليهودي . والمؤلف يصف هذا الرجل
وصفاً مصحكاً ، فهو سمير محارب سم سمعتهما
شعر طويل ، وهو يحدق في كاراواي بمنظاره
هذين وليس بعينيهِ ، ويتنطق بالكاف حياً ، ونعرف

من المحادثة ، خاصة عندما يذهب جاتسبى لمبعضون ، ان ولفشايام يكن اعجابا كبيرا . . . جاتسبى ، فهو خريج « أكسفورد » وجنتلمان ، الخ ويعرض ولفشايام على كاراواى أن يساعده فى محيط العمل ويدعش كاراواى ويتدخل جاتسبى لاسكات ولفشايام ونفهم أن الأخير تحدث فى هذا بايماز من جاتسبى ولكن ذلك جاء قبل أوانه . ثم يفادعها ولفشايام ونعرف من جاتسبى أنه تصاب كبير لم يتمكن القانون من الامساك به ثم يظهر توم بوكافان لمجاعة ويقدمه كاراواى لجاتسبى .

وذات مساء تحكى جوردان لكاراواى قصة معرفتها بديزى عندما كانا فى صباهما . ومنها أنها رأتها مرة بصحبة ملازم باليش يهيم بها جدا عرفتها به وكان اسمه : جاي جاتسبى . ثم تمر فترة لا تراها فيها ثم تدعى حفل زواجها بتوم ، وتدخل جوردان غرفة ديزى قبل حفل عشاء زفافها منتصف ساعة فتجدها ممسكة بالزجاجة فى يدها وخطاب فى يدها الأخرى وهى «سكرانة كالقرده» وتصبح بها :

— قولى لهم ان ديزى قد غيرت رأيا .

وفرطت عقد المؤل وطلبت اعادته الى العرس لصاحبه كائنا من كان ، واستمنانت جوردان بالخدم واعطوها حماما باردا ، ثم صعدوا الى الطابق العلوى ولبسوها ملابسها ، «تدعى» فى اليوم التالي بدأت شهر العرس . . . عليها شيء مما حدث .

ثم تستمر جوردان فتقول ان سكن جاتسبى بالقرب من ديزى ليس مصادفة بل انه اشترى هذا المنزل ليعيش فيه قريبا من فتاة احلامه وهنا يعرف كاراواى أنه عندما رأى جاتسبى يحدث فى القضاء ويبدأ ذراعيه ويرتعد ، لم يكن بعد النجوم وانما كان ينظر من بعيد الى منزل جاتسبى التى احبها منذ صباه ولم يفقد الامل فى وصالتها .

ثم تبليغ جوردان صديقها كاراواى ان جاتسبى يرجوه أن يدعو قريبته لتناول الشاي عنده ويدعوه هو أيضا حتى يمكنه مقابلتها ، أو بسيارة أخرى « يوفق رامسين فى الحرام » وأنه رأى توسيطها فى هذا الشأن لانه يخجل من مواجهته بهذا الطلب ، أما لماذا لم يكلف جوردان نفسه بذلك فلأنه يريد أن يدعو حبيبته الندية لمشاهدة « قصر الإهائى » أو المنزل الفاخر الذى يعيش فيه .

ويقول المستر كاراواى : « ان تواضع الطلب هزئى » ، ثم يسأل جوردان :

— وهل كان لابد ان أعرف كل هذا لكى يطلب شيئا بسيطا كهذا ؟

— انه يشعر بأنه قد انتظر طويلا ، ويتخشى أن يمس هذا الطلب شعورك .

وهكذا ، تأخذ النخوة ، ويجمع الشئتين على مجال الشاي عنده وتبدأ قصة الحب من جديد بعد أن انقطعت خمس سنوات ، ويعرض عليه جاتسبى أن يرتب له بعض الصفقات وهو نفس المرض الذى كان قد شرع فيه ولفشايام ، ولكن كاراواى — رغم حاجته — يعتذر ، حتى لا يكون ذلك « مكافاة على خدماته » فهو أرفع من ذلك .

وفى نفس الوقت يتصرف جاتسبى على توم بوكافان زوج حبيبته ، وذات يوم يدهى لتناول الغداء عندهما ، ويوجد أيضا جوردان وكاراواى ثم يقرر الجميع النزول الى المدينة بعد الغداء وهنا تبدأ فى الإحساس بأن المؤلف قد أصبح مثلنا — تواجه المشكلة ويفكر فى كيفية حلها ، وهو الموقف الذى نجد أنفسنا فيه ونحن فى المسرح أو السينما ونسأل أنفسنا : كيف سينتهى الحكاية ؟

الموكب فى الحرك ، ويقترح توم أن يقود عربة جاتسبى وهى من طراز جديد وغريب ، «عربة» فعلا ولكن زوجته تهرب منه وتركب مع «عربة» يدهى «عربة زوجها» حسنا ، توم «عربة» جاتسبى «عربة» معه كاراواى وجوردان ، «عربة» يدهى «عربة» بهم أن توم بدأ يدرك أن هناك «عشاء» بين زوجته وجاتسبى ، وأنه بدأ يتحرى عن الرجل ويكتشف زيف الهالة التى يحيط بها نفسه ، وأن مصدر ثرائه أعمال غير مشروعة . . . الخ ونحن نعرف من توم قبل أنه غير راض عن «أحوال النساء هذه الأيام وأن اسرافهم فى اللب لا يجبه» (ماذا يا ترى كان يقول لو عاش ليشهد حركة النساء الأمريكيات هذه الأيام ؟) ثم يتوقف توم بسيارة جاتسبى ليزودها بالوقود من جراج ويلسون ، وهكذا يراه حبيبته ميرتل وهو يقود هذه السيارة وتظن انها سيارة أخرى يملكها ، وكذلك يظن زوجها . . .

ثم تتقابل الجميع فى فندق بالمدينة وهما يبدأ الموقف الدرامى فى أوضح صورة له :

قال توم :

— أريد أن أعرف ما الذى يريد مستر جاتسبى قوله . . .

— ان زوجتك لا تحبك ، ولم يسبق لها أن أحببت ، انها تحبني .

— لا شك أنك مجنون .

انتفص جاتسبى واقفا ، منفعلا ، وصاح :
- انها لم يسبق ان احببتك مطلقا : سامع ؟
لعد تزوجتك فقط لاننى كنت فقيرا ، نعمت هى
من الاسطر . وهدد غلظه شبعه . ولكنها لم
تحب احدا سوى .

وسار جاتسبى ووقف بجوارها قائلا بجديده .
- ديزى .. لقد انتهى كل هذا الآن ولم يعد
يهم ، فقط اذكرى له الحقيقة ، وهى انك لم تحبه
ابدا ، وينتهى الموضوع الى الابد .
فنظرت اليه كالمميا .

- وكيف .. كيف يمكننى ان احبه ؟ كيف
يمكن ؟
- انت لم تحبيه ابدا .

فترددت ، ووقمت عيناها عليهما ، جوردان
وانا ، كانها تطلب العون ، كأنها قد اكتشفت
اخيرا ما تفعله ، بل كأنها لم تكن ابدا تنوى عمل
اى شئ ، ولكنها قد فعلت .. وفات الاوان ،
وقالت بجهد واضح :

- لم احبه ابدا ..
وتسائل توم فجأة .

- ولا فى كابريلوانى ؟
- لا ...

ولا تستمر المعاداة طويلا يسهل ذلك بعض
نوم لكشف من اسرار حاسبى .
انه جمع نرويه من بيع الحمار سقيا .
كل حيلة اخرى لذلك وخيرا تهام .
ومعها مقاومة جاتسبى نفسه ، ويامر توم زوجته
بالعودة الى المنزل فى سياره جاتسبى ، ولما نظر
اليه متسائلة ، يؤكد لهما « يرتفع » انه لن
بضايقها بعد الآن . بل انه يعدد بوضوح « فى
سيارة جاتسبى » مع انهما لم يأتيا بها بل جاءا
فى السيارة الاخرى .

هل كانت عودة ديزى مع جاتسبى فى سيارته
وسيلة يثبت بها توم لزوجه انه ليس خائفا
عليها منه ؟ لا يبدو ذلك مقنعا فى « هوائية »
جدا . وقد أكد هذا الموقف الاخير ذلك ، والسبب
الوحيد الذى يبدو مقنعا هو ان المؤلف بدأ يهد
لنجمة . وفى طي ان هذه النقطه صهر بها
شئ من الاصطناع . تخرج ديزى مع جاتسبى
عائدين الى المنزل اذن مع انهما لا يسكنان
منزلين متجاورين ، بل بينهما الخليج ، مما يظهر
ما ذهبنا اليه من الاصطناع .. وينصرف الباقون
فى سيارة توم .

موقف دماى نموذجي :

وقبل ان نستمر ، يحسن ان نتوقف هنا
لنتأمل ما سردناه حتى الآن . هذا الموقف الدرامى
كان نموذجيا ، فهو يحافظ على ثبات الشخصيات

كما كانت منذ البداية ، فموقف ديزى هنا يتفق
مع موقفها يوم زفافها ، جاءها خطاب من جاتسبى
فقررت الغاء زواجها ثم اقبلوها وصحت فى اليوم
التالى ناسية كل شئ ، وجاتسبى ، الرجل
القامض ، انكشف عنه القناع ، ولكنه ظل كما
هو ، الشاب الفقير وسط الاعتياء فى مجتمعه بعيد
المال ، حتى بعد ان صار غنيا ، ظل كما هو مسودا
وخسر المعركة ، « هيتكليف القرن العشرين » لم
يستطيع ان يصمد . توم ، الزوج الفيور ليفايس
الامريكان ، هلاس يعتقد ان الهلس من حق الرجل
فقط ، ولكنه مستعد « للتفاهم » خرج من المعركة
ما بعده الزوج الامريكى - حتى فى هذا العصر -
انتصارا ساحقا . هذا الموقف يوضح لنا تماما
ما يقصده ميور بقوله : « ان الصفات التى
تتصف بها الشخصيات هى التى تقرر الافعال ،
والافعال بدورها تطور الشخصيات » ولنلاحظ
عالم المصعد خطير الشخصيات ليس انها
بعد . ن الذى يتطور هو معرفة القارئ لها ،
ولكنها لا تناقض نفسها ابدا .

وهنا شخصيات لاسبب هنا
عصر كل حال سبيله ، ولكن الرواية الدرامية
لا تترك مطلقا ، ديزى تقود سيارة جاتسبى
بجوارها (اصطناع آخر) ، ميرتل ،
مع زوجها الذى تخن أن
مرف من هو ، بصرها وتغر
مركب احدهم حتى من توم
حاتسبى نفس انها سارة
نوم وقد سبق ان راته يقودها ، تسرع نحوها
فتصدها السيارة وتموت .

هذا اول حكم اعدام يصدره المؤلف ، انه يعرف
ان الزوج الامريكى لا يقتل زوجته لسبب كهذا ،
« حيا » عرجا على الاكثر ، لا يوجد « عطيل »
فى الدنيا الجديدة ، فلنبدأ سلسلة الموت بهذه
طبعة اذن . وهكذا تتحل مشكلة ميرتل
ما مشكلة توم . دودة محمد احلب من الباحثين ،
زوجته ثابت وعشيقته ماتت فلا داعى لموته اذن ،
بالعكس تماما . ولكن ما زال هناك حاتسبى ،
هل يظل يحلم بديزى الى الابد ؟ ان الموت راحة
لمثل هذا العاشق المصطب ، فليمت اذن بيد
ويلسون الذى سمع وصف السيارة التى صدمت
زوجته فيجربى الى توم الذى كان يقودها عندما
حاشا ساع المصطب . ونذكر له توه الحقيقة ، وهى
الحققة فعلا ، انها سيارة جاتسبى ، وطننا من
ويلسون ان حاتسبى هو عشيق زوجته ، فانه
عنه ، ليس لانه - فيما يظن ويلسون - كان على
علاقة بها ، ولكن لانه قتلها ، داسها بسيارته
ولم يتوقف .

معرفة الحقيقة ، لعله كان ضيفا آخر ! كان في الآخر الدنيا ، ولم يعرف أن الحفل قد انتهى » .

لقد آمن جاتسبي بالقصص ، الأخضر ، هذا المستقبل المثل ، بالصخب واللذة الذي ينسحب امامنا سنة بعد سنة . لقد هرب منا ، ولكن لا يهم ، غدا سنجرى بسرعة أكبر ونمده اذرعنا لأبعد ، وذات صباح جميل ..

وهكذا نمض ، زوارق ضد التيار ، تؤخذ للخلف بلا انقطاع ، الى الماضي . واطن بعد هذه الحاتمة أن المؤلف قد أتى بكل شيء بحيث يجعل من روايته شيئا لا ينسى . لقد ربط قصته بالمكان رطبا ، ندبا وقرر ألا يتركنا الا وقد مزق قلوبنا حتى نظل الى الابد نتساءل عما حدث يا ترى لديزي ؟ ومسكين جاتسبي ، وهذه من علامات قصص الحب الدرامية ، نظل عز قلوبنا الى الابد .

الخلاصة :

ان اميز ما يميز الرواية الدرامية هو الوحدة ، والتماسك . هذه الرواية مثلا كلها قطعة واحدة ، لا يشعر القارئ بأن هناك جملة واحدة يمكن أن تحذف ، بل ان الرواية والمؤلف نفسه ، وحياته ، ومآلاته ، كل هذا قطعة واحدة وجزء . لا يتجزأ .

أما ما فيها - شخصياتها وأثر كل منها في الاحداث والأحداث - أما تصويرها للمجتمع فلا يلتصق بالواقع بل هي الحكمة الدرامية فقط . انها كما يقول ميرود : « شخصياتها ليست مجرد ناس نستمتع بمعرفتهم ، انهم يؤثرون في الاحداث ، يحلون صعوبات ، وفي ظروف أخرى يحلون . ولكن حيكها تختلف عن حيكه رواية الحدث في انها نابضة من الداخل ، ان رواية الشخصية تظهر التناقض بين المظهر والحقيقة ، بين الناس كما يقدرون أنفسهم للمجتمع وحقيقتهم ، ولكن الرواية الدرامية تثبت أن المظهر والحقيقة شيء واحد ان الشخصية هي الحدث والحدث هو الشخصية » .

ليس هذه هي ديري نوكانا معنا « هنالك تجاذب مستمر في الشخصيات الدرامية ، التجاذب بين اكتشاف هذه الشخصيات الذي يرى كمنز وبن تطورها الذي يرى كبناء . وهنا تظهر مشكلة الزمن في مفهوم الشخصية ذاته ، انه العنصر الذي يفصح عن الشخصية . ولذا فان نهاية الرواية الدرامية بالغة الأهمية عظيمة الدلالة انها ليست مجرد انتهاء لها وانما هي التنوير النهائي » .

أليس هذا هو ما حدث في تعليق كاراواي النهائي وتاملاته عند الشاطئ ؟

وكان جاتسبي ينوي أن يقر أمام الشرطة بأنه هو الذي كان يقود السيارة ، ولكن القدر لم يمهله فقد كان ينزلق على عاتق في حمام السباحة بمنزله ويفكر في هذه المشكلة وينتظر أن تكلمه ديزي في التليفون وبدأ يشك في أن هذه المكالمات لن تأتي أبدا .

« بدأ جاتسبي يحس بأن هذه المكالمات لن تأتي ، ولعله لم يعد يهتم . اذا كان هذا صحيحا فلا بد أنه كان قد بدأ يحس بأنه فقد ذنياه المائتة القديمة ودفع ثمنها باعطاء حياة طويلة عاشها بعلم واحد فقط » .

وتنتهي الرواية بكاراواي وهو يحاول ان يجد من يحضر جنازة جاتسبي دون نائمة ، حضر أبوه من بعيد ، أما اليهودي ولقشاييم فأخذ يتهرج حتى دمه بكاراواي في مكتبه لمشاهدة عنة ، فاعتذر بأنه لا يجب أن يحضر جنازة قاتل (لو كان هو الذي قتله لحضرها ؟) لان هذا - في رأيه - يجعله يدخل في المشكلة ولأنه « يفضل أن يظهر صداقته لاصدقائه وهم احياء ، وليس بعد موتهم » .

وأما جوردان فتقطع علاقتها بكاراواي لانها وجدت رجلا اطرف منه ، وأما الخدم ، فلم نعرفهم جيدا والا كان المؤلف زوجهم أو قتلهم .

نهاية الرواية :

وهكذا تنتهي هذه التراحمات التي كانت كلها . حتى توم وكاراواي يغفلان عن الماضي ويحاول كاراواي الابتعاد عن توم ويرفض مصافحته والأشعر يمسكته ويعتذر له بأنه كان مضطرا لان مذكر لويسون أن جاتسبي هو صاحب السيارة حرقا من السلاح الذي حملته لمن الغاري العربي دعش مثل هذا الموقف يوم بوكانان هو الذي يعتذر لكاراواي رغم ان دور كاراواي في الجمع بين زوجة توم وعشيقها القديم هو الذي يوجب الاعتذار على الاقل . ثم يلجأ المؤلف في الصفحة الأخيرة الى ما يعد منتهى الرومانسية ، كاراواي يفرده بين الاطلال لقد خلال منزل جاتسبي وكاراواي قرر الرجوع أيضا :

« كان منزل جاتسبي ما يزال خاليا عندما رحلت ، والحشائش في حديقته قد نمت بنفسها ما نمت في حديقتي .. بدأت اعق ليالي الاحد في سبوروك لان حفلاته الباهرة كانت ما تزال ماثلة امامي حية .. الى حد أنني كنت اسمع الموسيقى والضجج والخفة ومسبورة من حديقته والسيارات واهي تصعد وتهبط على منحدره . وذات ليلة سمعت سيارة حقيقية ورايت انوارها تتوقف عند الدرجات الامامية ولكني لم احاول

آدم و الجزار

عدنان الدعوق

بالأمس .. بالأمس فقط ابتسمت لي

فاجأتني هذه الابتسامة عبر أعوار سحابة من السحاب

كبت بس في يوم من الأيام من ان .. صبح بين رحمة الأسئدة التي
نظري .. من ..
وصور الابتسامة في آت .. حاة .. في مع البصر كيف كانت
.. ولبن كانت ..

اجتمع الرفاق بالأمس في منزل « وحيد » ..

وذلك هو الاجتماع المصاد ، في يوم الجمعة من كل اسوع يجتمعون ، وهناك
يتحدثون في الفن والفكر والادب والموسيقى والمرأة .. وكل شيء ..

ودار عجلاب احديب .. وكان كل ما يبقي السبق ، كلنا يريد ان يبرهن على
ثقافته .. على اطلاعه .. على آفاقه البعيدة وتأملاته اللا محدودة ..

وكانت الصامت الوحيد بين جمع الرفاق ..

وما ان مرت المحطات حتى أحسبب اسي صعى على الجو الترنار نملا من الكلام
لا ينتهي ..

وانتهت الى امرى فجأة ...

كانت أكثر من عين تراقبني ، وأكثر من سؤال يضج في صدور الرفاق ويبحث
عن سر صمتي وكأني ..

وتجرات اخيرا ...

فلملمت نفسي ، وخرجت من منزل « وحيد » ورحلت اضرب في شوارع المدينة
احاليه بعد مصعب انيل ، هانما ، ناحنا عن شيء لا اعرفه .. عن سر لم استطع
كشفه .. عن حيرة تستبد بي وتفلق دوني سبل الفرج والحرية ..

كبت في اليوم الثاني كتابا الى مديري في العمل ، قلت فيه :

« سيدى المديو »

لما كنت ممن يبحثون عن العمل السليم فى الجسم
السليم ..

ولما كنت ممن لا يريدون ان يقتاتوا من لحوم الناس
وهى نيئة ..

ولما كنت ممن لا يريدون حفر الخفر لدفن الناس فيها
وهم احياء ..

انضم اليك بقبول استغالى متغذا نفسى من ورطة ابدية
لا استطيع الانسجام معها .

واذ اترك مكانى شاغرا ، ارجو ان تتاح لكم الظروف
للبحث - وانتم اصحاب جبره فى اكل لحوم البشر - عن

موظف يستطيع ان يعزل مكانى عن جدارة .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام «

طلب وراء مكسى اسطر كلمة العصف من مدرسى بعد ان ادخل له رئيس الميوان
كتاب استغالىتي .

وبدأت أقطع الوقت الممل فى التدخين والتفكير .

وراحت الصور تمر أمام بصرى فى تلاحق وسابق .

لقد رأيته بعينى وهو بهم يحرق مجرى الارز ، انه من المغربى لسيد المديو ..
موصف دنى ونسبته . هذا

أقدم آياته .

ابوه من قبيل قضى عمره فى جمع ، كان يسرق حتى فاصبت عمابو بيته
بامهيات .

وهرب هذا المورب منى ، حبس فى ركن الناس وحب مديره
ايضا .

انفتح الباب فجأة .. وظهر من حمله مديرى . كان ييسم وهو يمسك بيده كتاب
استغالىتي .

رأيت من خلال صورة عريفة فى العنم .. رجل فى عر الرجولة فعلت فى وجهه
الابواب كل الابواب .. لانه لا يعرف ابدا متى يقول كلمة الصدق ، وهكذا تماما فعل

آدم .

آدم نفسه طرد من اخيه وراح سحج عن ساعب فى رص ساعب .. من شركه
الى شركه .. ومن مؤسسة الى أخرى . وعين آدم ناظرا فى طاحون . قرأى صاحب

الطاحون مضجع من نى كيس من يدق يد ساعب هذا الساعب فى عمار حصه بيع
فى نهاية الأسبوع بالجملة .

وثار ...

ثار ناظر الطاحون على صاحب الطاحون ، وضربه بالعصا ، وقال له أنت لص
تسرق طحين الفقراء ...

وابتسم صاحب الطاحون ، وقال له :

- أيها الغبي .. أيها الغبي ... ان تكرب رجلا فى يوم من الايام .

ثم أخذ العصا من يده ، ورماء وسط الشارع ، وقال له :

- اذهب .. اذهب . فلن تحصل فى يوم على حفنة دقيق .

وخرج آدم يبحث عن مصدر الرزق ...

وعين حارسا ليليا فى سوق التجار .

كان يسهر الليل بطوله .. ولا ينام الا فى النهار .. وفى نهاية الشهر ، حين
ذهب ليسلم مرتبه ، وجد كتابا فى انتظاره ، فضحه وراح يقرأ :

» .. كم نعد بحاجة اليك ..

انك غير اهل للعمل على الاطلاق ..

لقد عينك حارسا لثنام في الليل وتسهر في النهار،
وبهذا فقد خالفت قوانين الطبيعة فاللصوص لا يستطيعون
السرقه الا في الليل .. وفي الليل انت تسهر كالقدر ..
كالاجل المحتوم دون ان يغمض لك جفن ، حتى ضاق اللصوص
بك ، وها هم اليوم مضربون عن العمل .. واضرابهم سبب
القلق في المدينة ، ومن جراء هذا الاضراب عم الفساد ،
وتفشى المرض ، واصبحت الحياة في المدينة لا تطاق .
لذلك :

وتزولا على رغبة اللصوص المضربين عن العمل وجدنا
انه من الانسب لكي يعود الى المدينة وجهها الناصع وباريعها
المجيد ، ان تكف يدك عن العمل .. ونعتبرك مستغيلا »



وراح آدم يبحث عن لقمة العيش .

وقف بباب دكان جزار ...

الناس يتزاحمن بالمناكب ، كل يبغى اللحم ينتظر العرج ..

والجرار رجل عملاق ، يقف كالثور خلف شرائح اللحم المعلبة .

كان يقبض من الناس نقودا ثم يبيع ..

وكان يبيع الطعام .. اما اللحم ، فكان من نصيب الكلاب .

وبعد ان ينصرف الناس من امام دكان الجزار ، كان يأتي دور الكلاب .. فتقف

الكلاب في صف في باب الدكان ، تنتظر ان ياتي اللحم .. ينالون شريحة

حمراء شبة .. ثم يجرؤ .. انا .. يا .. ويصرف ..

وآدم يبحث عن لقمة العيش :

يقف بباب دكان الجزار .. زحمة .. زحمة .. وكان له من

على آدم ، نسر من لحمه وهو سحب من لحمه ، منه يسهة لسقط في احشائه

اليابسة .



فساله الجزار :

— ما اسمك ؟ ..

قال آدم بانكسار :

— آدم ..

قال الجزار :

— وماذا تعرف عن دون كيشوت ؟ ..

قال آدم :

— كان بائع لحم شريف .

قال الجزار :

— وماذا تعرف عن اعمدة الحكمة السبعة ؟ ..

قال آدم :

— الماء ، والهواء ، والطعام ، وحفظ النسب ، واثقاء الخطر : وحسن

التعامله .

قال الجزار :

— آسف جدا . لا يستطيع ان احد لك عملا عدى .. فرأيتي كلهم من الكلاب

.. وانا ارجو ممن يعمل عدى ان تكون لغافته رفية ، ثم ان يكون مهيدا مع الكلاب .

فالكلاب لا تقبل فله الهديب .. ورحصه على متسحب مى ان أما أسأت الى
زبانى .

وانصرف آدم ...

وطاف الدنيا . وشهد ولادة لاسان . الانسان العصرى ، الانسان الذى فوق
كل القيم .. الانسان الذى ينتسب الى كل قصيلة .

المدير يقف بباب مكتبه وينظر الى ميتسما .

وطول وقعه . وينوح لى بيه . وبالكباب الذى رفعه اليه مستقيلا فيه مى
عمل .

واخيرا ، يومى الى برأسه .. ويقول بهمس :

— تفضل الى مكتبى .

رائهص . حاملا فوق طهرى كل اعباء آدم الثقيلة عبر العرون الطويلة الممتدة ،
وأجر نفسي جرا الى مكتبه .

اشار الى مقعد مريح ، وقال :

— تفضل واجلس هنا .

جلست ، وأنا اتوقب زوال قوانين الطبيعة ...

فقدم لى سيجارة فاخرة ، ثم جلس امامى ، وقال برقة متناهية :

— ألنت عازم على الاستقالة ؟

قلت فى استخفاف :

— بل عازم على الخلاص ..

قال .

— ونكى بفاقت محدثه . فاق لا لك . تعرف من هو دون كيسوت ، ولا
يستطيع كذلك ان تعدد اعمدة الحكمة السبعة .

قلب

— ولكننى ابغى ان اخلع عنى عبئا ابديا مرهقا .

قال صاحكا :

— ولكن هذا سيكلفك جلدك .

قلت فى ابتسامة ساخرة .

— سأخلع عنى جلدى .

نهض مديرى محتدا ، واطفا سيجارته فى صحن كبير ، وقال :

— أتعرف مصير ذلك ؟

قلت ، وأنا اعوص فى مقعدى :

— اجل .. اعرف ، اعرف .

وابتدا صراخه يملو .. ويعلو ، حتى بعد ان اغلقت الباب خلفى وانصرفت .

فى الطريق تماذج لبشر من صنع الآلة ...

اناس يركضون خلف الاقزام ..

واناس يمددون بعضهم فى لصق بعض ، ويهرشون الأرض لتمر من فوقهم
الحنافس فى استعماله ..

والآلة فى دوران مستمر ..

والانتاج يتضخم ، ويتضخم .. وتبدأ عملية التصدير الى الخارج .

وقعت امام دكان الجزاز ..

فرايت الناس والكلاب جنباً الى جنب ، كل ينتظر دوره دون نزاحم أو تدافع .
وما أن شاهدني الجزار ، حتى هرع الى وساطوره الضخم بيده ، وقال بشوش
الوجه والنفس :

- سيدى .. لن أبيع اللحم الا لك ..

انضم الجبد والطازج حفظته لسيادتك ...

فلب للجزار ميتسماً .

- أتعرف من هو دون كيشوت ؟

قال فى خلوع :

- اجل يا سيدى .. اجل اعرفه .

وتلثم .

قلت امعانا فى اذلاله :

- قل لى من هو اذن ؟

قال :

- هو انا يا سيدى .

ضحكت بصوت مرتفع ، حتى ارتجف الساطور فى يده ، وسألته ثانية :

- وماذا تعرف عن أعمدة الحكمة السبعة ؟

قال الجزار :

- اللحم .. اللحم .. اللحم .. اللحم .. اللحم .. اللحم .. اللحم .. اللحم ..

قلت له :

- من أحس ربانك أيها الجزار ؟

قال بى لينة

- أنت الذى يطلع لكتر .. أنت الذى بيده رخصة

عملى من يحين على سبى .. ويهدمى حيا ..

فرد

- من انا اذن أيها الجزار ..

قال :

- أنت الانسان .. صانع المعجزات الارضية ومقير وجه التاريخ .



طرد آدم من الدنيا .

وراح الجزار يبيع اللحم كما يشاء ، ولن يشاء أيضا .

وراح دون كيشوت يحارب الأوهام . وتضرب سيعة الخسفى كل العلاج .

وحل السلام من جديد ..

واصلحت عقدة اللصوص النفسية . فبعثوا الى من يهمهم الأمر بالكتاب الثالى :

يا مولانا .



نحن عاجزون عن شسكركم .. فقد صنعتهم من اجلنا
المعجزات، وحاولتم ان نعيدوا الحق الى اصحابه بفضل درايتكم
وحكمتمكم المثل ..

فبعد ان اصلدتم امركم العظيم بأن ينام الحراس فى
الليل ويسهروا فى النهار نشط رجالنا الاشداء .. وتمكنوا

من السلو على أكثر من ألف مخزن من مخازن التجار المليئة .
 وولاء منا لكم . ونعدبرا جهودكم الجبارة فقد قررت نقابة
 اللصوص منعكم نصف ما سطا عليه رجالنا الأسلاء .
 وسيصلكم نصيبكم غدا
 وتفضلوا بقبول خالص المحبة والولاء .
 نقابة اللصوص ،



عدت الى المكتب
 رجب مدرى فى انتظارى على باب مكته . فما أن لحى حتى بهلت أساوره .
 وخف الى راكضا ، وقال :

— سيدى .. سيدى ، أرجوك ان تفضل الى مكتبى
 ولم أدر سر هذا الانقلاب فى الأرض
 دخلت مكتبه . ورحب باتجاه المقعد الوثير ، الا انه قال :
 — كلا .. كلا يا سيدى .. الى هنا ، الى هنا
 وأشار الى مكتبه
 قلت :

— ولكن هذا مقعدك ومكتبك
 قال متحميا :

— يا سيدى الكريم ، هذا من مجلس الادارة انتحاكك
 وصباح هذا اليوم معاونا لك
 ولم امكث مديرا للدراسة سوى يوم واحد
 ولسبب بسيط جدا . هو كتابي الذي قلب فيه :

امر اداوى

الى كافة الناس ،

يؤمر فوراً بأن سلخ الجلود الى يلبسها كل الناس ..
 وسخن هذه الجلود دتعة واحدة ، وتحرق خارج
 المدينة ..

وبهذا نضمن للناس أن يعيشوا فى نظافة تامة ،
 بعيدين كل البعد عن قوانين الطبيعة العصرية المعقدة .
 رئيس مجلس الإدارة ..



لقد درس مجلس الادارة هذا الامر الادارى ، وقرر فى نهاية جلسه الاستثنائية
 اعتبارا خارجا على القانون .
 وقرر المجلس تسريحى الفورى دون أى التزام .. مع تفريرى كافة العقوبات
 المنصوص عليها .

ومصادرة افكارى المنقولة وغير المنقولة ، حسيما جاء فى الانظمة المرعية
 عدنان الداعوق
 حمى — سوريا

دائرة الدم

محمد عفيفي مطر

كنت امشي ، وانا احمل جرح الساعدين
وردتين

كانت النار التي احملها - وشما وشما بمساحات الجسد -

معجم الأرض وتقويم الفصول

وانا اركض في دائرة الأفق وإيقاع التزيف

وردة الجرح سقاء ورغيف

جسدي غمد السيوف

وانا امشي وامشي

انغطي قشرة العالم ، والأفق يضيق

وانا امشي ولأمشي

انغطي قشرة العالم ، والأفق يضيق وانا امشي وامشي

قلمي نصيح - في دائرة العالم - ملقى الارتكاز

جسدي ارضي وشمسى وسماوى

لقمتي جوعي واحلامي غثائي

وانا اقطع اجبال الخواص

داخلا نفسي ، موصولا بمرمى طعنة العالم في قلبي الوحيد

(كنت في ليلة عرس

ودمي ساقية تنزف مني

تصبغ الأيدي التي امتدت وتنصب باكوأب الشراب

وعلى هـ البصر

كانت الأرض مساحات من العتمة والضوء ،

تناديني الى عرش خفي وطقوس

وتفاوضني بان ادخل في رقصتها

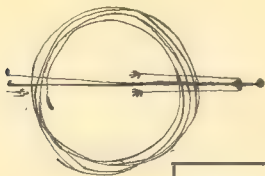
بين أسفار الاساطير ورؤيا خفة الموت

بموسيقى الرشاقة)

كانت الأرض العتيقة

أمة مملوذة في رحلة الصوت الكظيم





(اطلعى من جسدى
والفتحى نائلة الشمس على جذر القمام
وعناقيد المطر *
اطلعي من جسدى
فانا احمل انقال المساحات وتاريخ الشجر
واصفاف المعدن المصهور والصمت الخنثى نارحام الحجر
وولادات السديم
فاطلعي من جسدى *)

قمر الثلج يلوب
فى احمرار السحب المنعقدة
والسما تلتف حول النطفة المتفتحة
وانا ادخل فى بطن الجبل
يحتوينى ، احتويه ، يفتنى فى وامشى لابسا قسرتة
اعبر جسرا بعد جسر ،
اتخطى جسدى ، اعبر فى مملكة الريح المسافر
باحثا عن لقبى واسمى على شاهدة القبر المهاجر
بين ايام السقوط
ومتون البحر والرمل وآثار الخوافر

(الدما موصولة تحت الجلود
وارى القابة تعلق
ثم تمتد وتصطف الجلوع
كل جلد قبضة منتزعة
من صناديق النذور
كل فرع برعم يمشى ويغوى تحته
من كبد الارث خلية
فانحنا بدء الطلوع *)

محمد عفيفى مطر

هل الأدب في أزمة ؟

تحقيق أدبي أجرته مجلة ليستر فرانسيز

ترجمة: ناديه كامل

أجرت مجلة ليستر فرانسيز مؤخرًا بحثًا أدبيًا للكتاب والأدباء الفرنسيين وعلى الأخص السبائك منهم . حول ما إذا كان الأدب يمر اليوم بأزمة . وقد أشارت المجلة المذكورة في بحثها إلى أن الحديث يدور هذه الأيام عن أزمة في الأدب . ولكن ما ذكره ارتام بوضوح أن الأعمال التي تعود إلى الخيال كالقصة والرواية والمسرحية قد تراجعت أمام أقبال القراء على السرمات والأعمال الوثائقية . تدمركم المساهمات وكسب الرحلات والتاريخ . ويعود بعض هذه الظواهر إلى الأعمال الأدبية التقليدية لم تعد تلامح مع عالمنا الحديث . وبهم البعض الآخر « الأدب الطفلي » هم سيقرون من الجمهور والمثقفون كراهية . وسألت المجلة الأدباء والكتاب الذين وجهت إليهم أسئلتها عن رأيهم في وجود هذه الأزمة . وعدم وجودها . فإذا كانت موجودة فهل هي أزمة عميقة الخلود أم هي أزمة سطحية عابرة . وأيا كان الرأي في وجود هذه الأزمة وابعادها فعل أي نحو يمكن تصور المستقبل . أو بعبارة أدق مستقبل الأدب ؟

وقد نشر المجلة « ليستر فرانسيز » حصلة الأجابات التي تلقاها من الكتاب والأدباء في عددها الصادر في أول ديسمبر عام ١٩٧٠ .

هيلين سيكسوس استاذة مساعدة للأدب الإنجليزي في جامعة بورو ثم في فانسين .

يقول هيلين سيكسوس في ردّها على التحقيق بـ ما يحدث بين الكتاب والقراء اليوم ليس بالشئ الجديد في تاريخ الأدب . فقد وجدت على الدوام « طبيعة » أدبية ، وأن يست مشكلة السيق هذه كمرصية الآن في عام ١٩٧٠ منها في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، إذ هناك اليوم عودة للرقابة المشددة ، ومقاومة غاضبة ، وردة مباحنة

كانت أولى الأجابات المنشورة اجابة هيلين سيكسوس . وقد ردت هذه الكاتبة في وهران بالجزائر ودرست في مدارسها . ونالت درجة الدكتوراه في الأدب لرسالتها عن « هنري جيمس جويس أوفن الأبدال » وقد نشرت في أوائل عام ١٩٦٩ ، وفي ذات العام حصلت على جائزة مديسيس عن روايتها « في الداخل » وقد نشرت في عام ١٩٦٧ مجموعتها القصصية « اسم الله » ثم أعقبتها « البدايات » و « الجسم الثالث » اللتان نشرتا في وقت واحد مؤخرًا . وقد عملت

والتحليل النفسي . وقد يتأتى لها من ذلك أيضا أن تصح لنفسها قانونا للخلق الأدبي . والكتابة من ناحية أخرى تحارب كل أنواع القهر ، حتى أكثر أنواعه توغلا مثل الجنس وسطورة الخال .

ولقد أمكن للأدب على أيدي كتاب الطليعة أن يمضي قدما بعد دراسات سورمير وفرويد ولانكأن ودريندا ومارس ريبس . لاحظ أسس ولوحدة المناكفة - كل ذلك قد انهدم بسبب تكسوف المعوية والعصية هؤلاء وغيرهم . ولكن دل معنى ذلك أن الكتابات الطليعية لم تعد تكسوف بالمعنى ؟ كلا . ولكن المعنى منح عن أسس أدبي يدور في الوجود الحاص بالبطل . ومادام النص في تحول دائم بسبب انهزام المسلمات البالية التقليدية ، فإن المعنى مثل البطل في تحول دائم أيضا . وتقرر هيلين سيكسوس أن الكتابة تطل بالنسبة لها ميدانا يدور فيه مصير البطل في تداخل الذاب مع الأشياء الأخرى : « أنا ، الآخر ، الآخرون ، التاريخ ، حديثي ، بحثي عن نفسي من خلال أيديولوجيتي » أن هذا ما يجعلها يكتب ، وهذا أيضا ما يجعل القراءة ممكنة .



جاك بوريل

أما جاك بوريل المولود عام ١٩٢٥ والذي يعمل أستاذا زائرا بجامعة ميدل كراي في كاليفورنيا ، والحاصل على جائزة جونسكور عام ١٩٦٥ عن روايته « العبادة » فقد أجاب على تحقيق مجب « لي ليتر فرانسيز » مسجلا أنه ليس بالجديد في الموضوع أنه قد وجد دائما أدب للشباب - كما يقول مارو - وادب من نوع آخر . وقد كاس كتب لكارولينيد تطبع مرات عديدة أكثر من كتب راسين . وفي اعتماد جاك بوريل أن أدب الشباب لا زال يتمتع بصحة وافرة في أيامنا هذه . كما يرى أن الكتابات النقدية احتلت اليوم المركز الأول ، وذلك نتيجة للحصص الاجتماعية الجديد الذي طرا على الحياء المعاصرة . وللممثل في تزايد أهمية المدرسين والأساتذة ، وتأثيرهم البالغ على الحياء الأدبي . وسكتم جاك بوريل عن الكتابات التي يفضلها الجمهور الجديد « الكتابات السامية » ، ويسأل ألا تأتي حاجة الجمهور إلى هذا النوع من الكتابات نتيجة احساسه

وعتية من قبل القارئ . وهذه نتيجة لاحداث مايو عام ١٩٦٨ في فرنسا . التي قوت الاتجاه الذي ينظر نظرة ارتياب إلى الاعمال الطليعية التي لانعطية الصداية وعدم على هدم ييمه . على أن هذه الاحداث قد فتحت - في نظر هيلين سيكسوس - الباب من ناحية أخرى على حيل جديد من القراء الشبان فتقرر وضع - القراءه وأن كان هذا بالطبع لا يحل مشكلة بيع الكتب ، لأن الطائفة ليست ليس لغيره على لغيره ، ولكن هذه ليست على أي حال مشكلة الكتاب بل مشكلة المكتبات .

أن احدا لا يسخر من الجمهور الواسع ولا يتلاعب به ، كل ما في الأمر أن الكتاب الطليعيين يحاولون هزه وافاقته من سباته . فهو لا يزال يعاني من ذات مشاكله المعاندية والنفسية القديمة . وإذا بدا له الكتاب شيئا لا يعرفه فأنه - في الجمهور - لا يملك العيون الفادرة على القراءة . فما يكتبه كتاب الطليعة لا يلقي منه عبر الفتور وعدم الإكتراث أن لم يكن الاعراض عنه ، لأنه لا يجد في الكتابات الطليعية ما كان يسطره . اد هي لا ترضى احتياجات القارئ ، العادي . بي أن مثل هذه الكتابات تجرح مرجعيته ، فالكتاب الطليعية إنما هي اسهل إلى المعرفة أكثر منها . محاولة للحصول على النجاح الجاري . في الطليعية سبهد دارا عبر في اللاهدة . وعملا في الوقت ذاته . وكما أن كتابه التهميني من ليتر التاريخ تطور لاينتهي فالقراءة أيضا لا نهاية لها ، ولا تعرف خطرا ولا فيودا .

وما دامت الكتابة - والقراءة أيضا - في حالة تحرك دائم ، فإن رفض فكرة « السبق » أو « الطليعية » معناه الاعتماد بأن هناك نهاية للكتاب ، وإنما قد وصلنا إلى صورة من الكتابة متقنة نهائية وليس بالإمكان تجاوزها .

وبعد أن أوضحت هيلين سيكسوس عدم إمكان رفض « السبق » في مجرى الحياة الأدبية ، مضت تعرض خصيصه « العمل السابق أو انطليعي » مفررة أنه في البداية شيء ملموس ، سطح له معنى وهذا الشيء الملموس الذي يتخذ نسبيته من اللغة تدور فيه حركة دائبة تمنع الكتابة والقراءة من الترسب . وتشهد الادب بعيدا عن المجهود فاتحة الطريق أمامه ليؤدي دوره في المستقبل ، وهو دور مزدوج ، يشمل في أن الأدب بحث ومعركة مع . فالكتابة من جهة . بولي نصب معصا منزايد اعتبار كموضوع للدراسة ، مستخدمة في ذلك أساليب علمية متطورة مثل اللغويات

بالحاجة الماسة إلى الطمأنينة ؟ ان ما يريد هو حلول واجابات ، وهذا بطبيعة الحال مالا يستطيع أى من أن يقدمه له - كما أنه يبحث عن إضاحات لا يقدمها له الفن ، فيقبل على قراءة الصحف اليومية ، ويثبت أنظاره على شاشات التليفزيون - انه يستهدف « ما هو على » .

ويستطرد جاك بوريل قائلا : **ان الغريب في الأمر ان الأدباء أنفسهم هم الذين خلقوا الأزمة في الأدب ، وهم الذين يعيشونها ويشكون منها .** حتى أن أى كاتب يريد الإمساك بقلبه اليوم فى فرنسا لا يستطيع ذلك الا وهو يعانى من سوء النية . **هل هو عصر الشك ؟** أجل ، انه لكذلك . ولكن على الرغم من ذلك لم يعرف تاريخ الادب هذا العدد الكبير من الكتاب والأدباء الذين يرفع كل منهم صوته يعلن موت الأدب أو يتعجله أو يتناه . كما لا تغيب عن بالنا الصعوبات التى واجهتها الطليعة الى وقت قريب كى يجسرو الجمهور يفرق بينها وبين الرومانتيكية والسرالية ، وتنتزع منه تحولا متيرا فى موقفه منها . **هل يعيش الانسان المعاصر حقا فى قلق دائم ؟** ربما .. ولكن اذا كان أدب الطليعة يمسك من عصرنا من قلق حقا ، فلماذا يهرب منه الجمهور ويعرض عنه ، ربما كان مرد ذلك الى ان الجمهور ينحرق شوقا الى أن يواجه هذا القلق ويتغلب عليه ، **أى أن يطور اوضاع عصره** . وعندئذ لا يجتر أن ينكر على أدب الطليعة انه هو الذى يزود الجمهور بما يتمرد به على ذلك القلق ، ويشجده همتة على تجاوزه .

ويمضى جاك بوريل فى اجابته مقرأ انه ليس بمؤكد من صحة الزعم القائل بأن القارئ انما ينلمس صورته هو فيما يقرأ .. وقد يكون من الأصوب أن يقال بأن **القارئ لا يبحث عن صورته فتعصب بل يستفسر عن مصيره أيضا** .. عن أقصى سعادة واقصى تعاسة يمكن أن يجلبها له المستقبل . ومن هنا أمكن قراءة كل تلك الصفحات الحشنة عند بكييت و **بيرنانوسى واراجون** وغيرهم ممن ينكلون عن الله والجزر فى اقدار البشر .. ان من الرواد الكبار من يشكون فى الأدب أيضا ، ولسكن وجد على الدوام من يكتب .. الموظف

الصغير (كافكا) ، طبيب الفقراء (سيلين) .. وآخرون غيرهم فى كل موقع .. وسيوجد على الدوام من يرفع عقبره سواء بالقضاء أو بالنجيب واليكام .. وذلك لأنه ليس بالإمكان غير ذلك .. ربما المواصلة الحياة أو لادراك الخلود .. ولا شك أن الأمر سينتهى بأن تصل الأصوات الى الاسماع .. البعض عن الحب يتسكلم .. والبعض عن الكراهية .. ولكن الأمر الذى لا ينصور أن كل شيء سينتهى .. وإن كل صوت سيصمت .. الى الأبد . كثيرون من كبار المفكرين اعتقدوا فى موت الفن . ولكن الجياد يعود على الدوام الى السابق .. **أهو زمن الموت إذن ؟ أم أنه زمن التحولات ؟**



جان فروستيه

أما جان فروستيه المولود عام ١٩١٤ ، والحاصل على جائزة ريتودو عام ١٩٧٠ ، والذى اشتغل صحفيا ، احبر بعد واحة التحقيق . **جاءه هذا معها العازل . فهو لا يعيد . فى الحب فى خطر .** فالأعمال الروائية تزيده .. **سبح جمهور قراءته ، والكثير يقرأون مع ذلك .** والأعمال القديمة يعاد طبعها مرارا ولقى طبعات رهيبة الثمن . كما تنشر الجرائد روايات مسلسلة تستهوى القراء . وإذا كان القارئ كبيرا بين ذوق الجمهور العريض والقارئ الذى يعيش ونظرة مركز على الأدب فهذا ليس بالجديد .

واستطرد جان فروستيه الذى يعمل الآن ناقدا أدبيا . **للتوفيل اوسيفراتيه** ، منذ عام ١٩٦٩ . مقرأ أن « الطليعة » وجدت دائما ، وهى ضرورية جدا . ولا يجوز اتهامها بأنها تبعد القراء عن أدب الخيال ، **ذلك أن الأدب ، تسجيليا كان أو خياليا ، عمل جماعى فى نهاية الأمر ،** لأنه انما يستهدف به **القراءة ، وهى مشاركة وان اختلف كل من حيث طريقة تفكيره .**

والمستعمل فى نظر جان فروستيه يبقى مفتوحا ، فليس بإمكان أى جهاز تليفزيون أن يحل محل هذه السيمما الثرية التى يخلقها فى داخلنا الكتاب الذى نقرأه . بل يساهم التليفزيون من ناحيته - لانه وسيلة اعلام يشاهدها عدد كبير

من الناس ، ويؤثر تأثيرا كبيرا في إيقاف فضولهم - يساهم بزيادة عدد قراء كتب الأدب - ويصدق ذلك على السينما أيضا ، فهي بدورها تزيد من عدد القراء ومشتري كتب الأدب .



بير جامارا

أما بير جامارا المولود عام ١٩١٩ والذي كتب أثناء الاحتلال ديوانه « محاولة من أجل لغة » ، وحصلت أولى رواياته بعنوان « بيت النار » على الجائزة الدولية للرواية عام ١٩٤٨ فلم ينكر وجود أزمة في الأدب . ولكنه يرى أن هذه الأزمة شيء طبيعي لا في الوقت الحاضر حسب بل وفي كل الأزمان والعصور . ليس الأدب هو من يغير ويتغير بالجديد ؟ وبمدى من من الهدوء والاستقرار على المؤلف يأتي الجديد ، والجديد بطبيعته مصدر التمسك ، ومن هنا نجد أنه

ويمضي بير جامارا في رده على أحد من أقربه :
أرى أنكم تتحدثون عن أزمة في الأعمال الأدبية .
وأزدهار في الأعمال الممجّلة . ولما ترون ذلك
أية أرقام هذه ؟ أعتقد أن المشكك يبيع إذا وصف
إلى هذه الأرقام كل كتب الخيال بحسب أنواعها
ودرجاتها ، مثلما يسمى بأدب اللعب والأعمال
البوليسية ، وبروايات الجاسوسية ، إلى غير
ذلك - أعتقد أن الجمهور لا زال يهوى كتب
الأدب ، بل وكى يشبع رغبتهم في القراءة بجدة
لا يقرأ دائما الأدب الرفيع . هذه حقيقة . ولكنني
لا أستطيع على أي حال أن اتهم كتاب الطلبة
بأنهم يسخرون من القراء ، وأود أن أسمع هنا
عازنين لا لساتريولييه . الأولى تحت القناري
على بذل الجهد لفهم فتقول « عندما لا يكون
القهوضي يهدف القهوض فحسب ، يصبح بالإمكان
فرض طلاسوه . ويصبح سلسا كما ، التبع » ،
وهذا عني أن ما يدهشنا ويحيرنا ويصدنا
ويصدنا يمكن - يصبح بقبيل من التأمل شيئا
نادعا لنا . أما العبارة الثانية لا لساتريولييه
فهي من كتاب لها بعنوان « الترجمة إلى كلمات »
وإذا كنت أهدى العبارة الأولى إلى القراء ، فأنني
أهدى العبارة الثانية إلى الأدباء ، وهي تقول
« انبأني الوصوح فيما أكب . وانني عند
الانطباع المباشر للواقع مما يمكن تفهمه ، أو
بعبارة أخرى فأنني لا أنجاوز المرحلة الأولى

وقد شرحت الساتريولييه صعوبة التوصل إلى الكتابة بأسلوب سهل قائلا « إن لغتي ، كما تعرفون لغة سهلة - والذي ربما لا تعرفونه هو أن هذه السهولة مقصودة ، ولا شيء فيها متروك للصنف . وعندما تذكر الأشياء ، ولا يرمز لها نجعل السهولة حبل اللغة مشنودا . وإذا أراد الكاتب أن يكون سهلا فعليه أن يكون دقيقا . أن لغة واحدة توقعه من على الحبل فتدق عتقه »
حقا ، أن هذه السهولة صعبة المبال ، ولكن المحاولة لا غناء عنها .

ويخلص بير جامارا إلى أنه لا يعتقد أن هناك أزمة عجيبة في الأدب ، بالمعنى المطلق ، ولكن ما يوجد من أزمة في الأدب هو من طبائع الأمور . يضطر أن ينظر بصره في أعمق الحديث . كان من الطبيعي أن يزداد الاهتمام بالدراسات والأعمال المسجّلة أو الوثائقية . ولكن ساعة الشعراء والروائيين راسية . وإذا لم نأت فليس معنى ذلك أن كتب الأدب والخيال في أزمة بل معناه أن العالم كله قد أندثر .



جان لوى بودوى

أما إذا انتقلنا إلى جان لوى بودوى المولود عام ١٩٣٠ وعضو لجنة تحرير مجلة « تيل كيل » والذي نشر منذ وقت قصير روايته الرابعة « الحلق » فنجد أنه يسجل بأدب ذي بدء أن تعبير « أزمة الأدب » تعبير ليس دقيقا كل الدقيقة . فهل الأزمة في الكم أم في الكيف ؟ هل المشكلة في عدد الكتب أم في نوعيتها ؟ هل يتعلق الأمر بمقدرة القارئ على استيعاب كتب الأدب ، أو ربما كان مثار التساؤل اهتمام أو عدم اهتمام الجمهور بالكتب المقدمة له ؟ فإذا كانت هذه هي المشكلة فعلينا أن نفهم كلمة « أزمة » على أنها اصطلاح من لغة الاقتصاد ، يعنى احتلال التوازن بين الإنتاج والاستهلاك .

وقد علمنا التاريخ أيضا أن احتلال التوازن هذا تعقبه على الدوام حركات ثورية ، وعليها أن تعرف أي نوع من احتلال التوازن هذا .

الى الحضارات الهيدية والصينية والسابقة على الحضارة الاغريقية .

على اننا يجب أن نلاحظ من ناحية أخرى ان هذه العوامل الاجنبية يوفوها الى الفكر الغربي قد ضيقت من النطاق الزمني والمكاني للادب البورجوازي .

وبواسطة كشوف التحليل النفسي أمكن تخريب الدعائم الداخلية ذاتها للبورجوازية ، والاسس التي يرتكز اليها انتاجها الادبي القائم أصلاً على الشخصية السوية للبطل أو لاماكان النقد العفائي لأخطائه على حدى من أسباب موضوعية خارجية دائماً .

وأخيراً لا يجدر أن يغفل في هذا المقام الجهد الذى بذلته الدراسات اللغوية والاسلوبية التى هدمت كثيراً من التصورات القديمة عن دور الكلمة ومكانتها .

..... كل هذه العوامل فى مواجهه

اللايدولوجية البورجوازية نماء الماركسية اللينينية .
إذا كانت البورجوازية قد غدت أقل
مسلحة انتاجها الأدبى ، فإنها
فاجتبت تدافع عن نفسها من خلال
الناحية ضد الممارسات الجديدة التى
لم يعد لاماكان جمعها تحت اصطلاح « الادب »
معناه التقليدى ، لما تنصف به من نزعة علمية
واسبقية وثورية . وتدافع البورجوازية ضد
هذه الممارسات :

١ - عن طريق التعليم والتثقيف . فبرنى النشر
على أنماط من النصوص تدور فى فلك
ايدولوجيتها دورانا لا فكاً منه . ولهذا يجب
التحدث عن « أزمة فى التعليم » قبل أن نتحدث عن
« أزمة فى الادب » .

٢ - عن طريق الدعاية الأعمال الجنسية
لايدولوجيتها ، والالفاف حول طليعية كاذبة بازاء
الوضع التاريخى الصحيح للطليعية الحقبة . وتلجأ
فى هذا المقام الى تنظيم المحاضرات والندوات التى
تحاول تسويغ أعمال تافهة بلسان الايدولوجية
النالية .

٣ - بواسطة الرقابة على الاعمال المثيرة للفكر
والضمير ، وهذه الرقابة البوليسية تمارس على
صوره مبسطة فى المجال اليومى بحظر الاعمال
التي لا ترغب فيها البورجوازية ، كما تمارس على

بل اننا لنتساءل مادام وجود هذه الأزمة يدعى
الاعتراف به بشكل هذا الاصرار والحدة ، اليس
ذلك من أعراض صراع مرضى فى مجال آخر
غير الادب ، كل ما هنالك ان القضية الاصلية
نواجه بالهروب منها ونفلها الى مجال ثانوى عى
مجال الادب . ويكفى لتفهيم حقيقة هذا النقل
لعبه المشكلة الى مجال الادب أن نلقى نظرة على
المجلات ، وتكشف الحجاب عن المصالح المتصارعة
وراءها . وبعبارة موجزة ، فإن الادعاء ، بازمة فى
الادب هو محاولة تحاشي الحقيقة المرة ، حقيقة
وجود فوضى شاملة فى الايدولوجية البورجوازية
السائدة ، التى أرسدت دعائمها على الاخفى فى
الادب وفى تدريس الادب . ومن ثم ، قلن يكون
من قبيل المصادفة أن تلك البلبلة التى تشوش
موقف البورجوازية ذاتها من مملكتها
تنتقل الى حقل الادب الذى كان بسبب اوضاع
ممارسته (كشرىك للايدولوجية السائدة وفى
الوقت ذاته كمعبر عن التطلعات والنيات الدفينة)
الحلبة المفضلة للتناقضات .

ونسأل بودرى عما يحدث حقيقة ، ونسأل
أولاً ، ان الايدولوجية البورجوازية - حتى على
الرغم من وسائلها المبتوعة - مسئلة . أدبيات
راسخة ، وجوائز أدبية
وسمعية واقعة تحت نفوذ
تدفع النموذج الذى ولدته فى
فى القرن التاسع عشر الى أن
اعتراض أو مواءمة . بل ان
بحسب تأثير البورجوازية انما معنى ذلك نموذج
الذى عرفه التاريخ الادبى فى القرن التاسع
عشر ، ولهذا فإن الادب أصبح يعنى العطف
والاحد على ان العوامل التى دفعت الادب الى
ان يرمض الصورة الباعثة التى كان عليها آنذاك
كثرة متآزرة

١ - عوامل اقتصادية سياسية حاسمة فى
اللتحلة الأخيرة . تتمثل فى تراجع البورجوازية
ووقوفها موقف المدافع ضد الهجمات الموجهة اليها
فى البلاد الرأسمالية ، وفى تقدم الاشتراكية
واتساع المزيدين لها فى كل مكان .

٢ - عوامل النمو العلمى ، ممثلة فى الكشوف
والفتوح التى يحققها العلماء والمخترعون . مصنفين
بدلت المحل التاريخى لبورجوازية سواء فى
داخل المجتمع الغربى (مثلما نرى فى البحوث
المتجهة الى دراسة النصوص المادية لسادولوتريامون
التي لم تظهر باهتمام الدارسين من قبل) أو فى
خارج ذلك المجتمع كالدراسات التى تولى انظارها

هذه الرابطة التوليدية بين الرواية والواقع ، أما مجرد « الادب التسجيلي » فهو غير كاف ، ولا يقدم احابة شاقبة الا للحالات السكونية .

ويرى جان - بيير فاي أننا كلما اقتربنا من ملك الرابطة الثوليدية ، اعترقنا بالانفصالات الشككية وما عو التناقض من أجل الاغلاب من رنانة العمل السحبي إلى الرواية ، سردى ذلك للعمل في شطحات أو معاصات غير موهوبة . وهكذا ينحصر الرواية في السببان المشبوهة . وسنرجع القارئ بين هذين القيقضين . ولكن فعل النعج أو لذة الرواية المعاصرة لا توجد لزما فيمما نقصه الاديب من كواييسه الذاتية ، بل قد توجد أيضا في طريقة الكتابة أو التعبير بها عند ساد مثالي في الرابطة المعادة بخشونة بين الحديث والوصف .

ويؤكد جان بيير فاي أن الكتابة الحقة هي أ
كتب خارج الكتابة . أو على حد تعبير ريت
خارج . الإزائيسك • المتفق • ومفاد ذلك أن
الكتابة هي ... ان تكب حين لمس ان تحصى
الكتابة ... من تركبتها بكل دقائقها
من أن ... السهم وتأثير الخويع عليها
... الذي أحب قصائد الجمعي والمرضى
... أحب قصائد أولئك الذين
... لا قصائد أولئك
... متساو تعلق خلفها
... فأضاعوا اللغة وضاعوا



کی کلیزیو

وربما كان من أصدق الإجابات على التحقيق وأكثرها تواضعا أيضا الإجابة التي أدلى بها ج - م - ج - في كليزيو الذي ولد عام ١٩٤٠ من أب إنجليزي وأم فرنسية . وقد اشتغل في كليزيو بعد حصوله على ليسانس الآداب بجامعة بريسبول ولندن ، وقد أمضى فترة من الوقت في جنوفا والمكسيك . حصل على جائزة ثيوفراست نودو عام ١٩٦٣ عن روايته « مضطرب الأحوال » وصدرت له مؤخرا روايته السابعة « الحرب » .

وبجيب لي كليزيو على التحقيق قائلا : معذرة
ولكنني لا أحب كلمة « الإزمة » كثيرا ، فإنها

هجرة أكثر تعقيدا في المجالات الأشد خطرا بضغط
سياسية ملتوية ومتنوعة ، ولعل في التبريرات
التي يلجأ إليها لتعطيل هذه المناوأة للأعمال
التقدمية ، ما يفصح عن مبلغ الإزمة التي يعاني
منها الضمير البورجوازي .

ويخلص حسان - لوى بودرى فى احابته على التحقيق بأن يعيد طرح السؤال على الوضع الذى الذى يراه أكثر صوابا فيقول : **أهى أزمة فى الادب أم فى الايديولوجية البورجوازية المسيطرة على الأعمال الادبية ؟** ويقرر ان الاجابة بالنسبة له واضحة لا لبس فيها وتتمصف بتفاؤل حاسم **اسا اراه عب ونسا اراه أزمة ؟** والارمه كاتب بالامس أما اليوم فنحن فى عصر الاساءات الجديدة أو اذا شئنا أن نسعمل اصطلاحا طبا فاسا نقول ان الادب إنما يجتاز فترة نقالة يطرد فيها عن كيانه الفضلات والسوم والخلايا والميكروبات الميئة . أما عن مستقبل الادب فهمسا كانت المنحنيات والمنعطفات التى سنواجهها فان التحول الكبير يبدو لنا من الآن .



جان پیر فای

أما جان - بيير فاي المولود عام ١٩٢٥ ،
والحاصل على جائزة رينودوفسكي الرواية عام ١٩٦٤ ،
والذي نشرت روايته السادسة « أهل طروادة » ،
في فبراير ١٩٧٠ فيرى أنه ليس ثمة ما يسمى
بالعبيسة ، فهو اصطلاح تجاري ذو نبرة
خطائية طنانة ، ولكن هناك على حال منطقة
يسودها الاحساس بأزمة دائمة وشاملة في الرابطة
بين المجتمع واللغة ، بين القيم والادب .

ولما كان حان - بغير فائ فيلسوفاً وباحثاً اجتماعياً وشاعراً وكاتباً مسرحياً ، فقد اصططفت أبحاثه على التحقيق الذي أجرته مجلة " في ليرتير " فرنسية ، بانعكاسات لانشغالاته هذه ، فيقرر انه اذا كان ثمة أزمة في الرواية فهي انما نتيق عن ذلك الاحساس الذي أشار اليه . ان الاعتقاد قائم بأن الرواية قادرة على خلق الفعل الواقعي بتسجيلها له ، بينما يجب أن يمضي الادب غير مكثرت بالافعال الواقعية . وما هو جدير بالاعتبار حقاً هو التقاط بيثت الافعال في لحظة تلاشي الدوافع الاجتماعية . و « الرواية الابتكارية » هي القدرة ودمجها على الاقتراب من

عملية التحول ، هم الذين يعوقون نتائجها . ويعتمدون لذلك فيما يعتمدون على حجج ملقعة تفقد بساطة صانعة ، وتدعي الحسرة على وضوح زائف . لا يمكن أن يأخذ هذا الادعاء مأخذ الجد ، إذ كيف يمكن للكاتب أن يكون بسيطاً فيما يكتب ، كيف يتأتى ذلك في حيز زمني ومكاني شديد التعقيد وذاخر بالتناقضات ؟

ويمضي جان - كلود مونتيل قائلاً : إذا كنت لا أنكر أننا لنلعب برؤوس الجمهور ، فيجب أن نحدد من هو هذا الجمهور الذي لنلعب به وننسخر منه ، انه ليس أولئك العاجزين عن القراءة ، بل هو أولئك غير القادرين عن تجاوز ما كانوا يقرأون . . . والحق أن هذا الجمهور ما عاد يقرأ لأنه غير قادر على أن يفهم انه أصبح من المستحيل أن يقلد الفرد في العمل الأدبي مقاما أعلى - مكانا وزمانا ومالا - مهاله في الواقع . ومن الطبيعي أن يفضل هذا الجمهور روايات الماضي على روايات الحاضر ، أن يكون غير قادر على المشاطرة في تشييد نظرية للأعمال الروائية بل هي في سلسلها إلى الظهور . والحق أن الأدب فلا أصبح كتابة للمستقبل في الحاضر مع التخل عن التخييل ورؤية الغيب في بللورة المنجم . على أنه لا كان الأدب الجديد يهدف إلى التفتير فيجدر أن يكون أعمال العاشقة أو التي لم ولا كان الأدب الجديد كثير لهم فانه يجدد به أن يحتفل بنظرة شجاعة حتى يحل إنتاجه محل ما عمل فيه الهمد .



جان ويست

١٠ جان ويست مولود عام ١٩٠٣ ، والذي أصبح المدرس بعد حصوله على ليسانس الذي نشر مؤخرًا كتابه الذي ، عن الانقلاب في الأدب ، فهو يختتم الاجابات على تحقيق مجلة « لي ليرفرانسيز » ، قائلاً : ان استعناكم ينو على الأقل غريباً ، إذ انه يثير التساؤلات بدلا من أن يدعو إلى اجابات . انكم تتحدثون عن أزمة في الأدب كطبيب يشخص مرضا أهو خبيث أم غير خبيث وكيف يشفي ؟ إلى آخر ذلك عن تتكلمون ؟ أزمة من ؟ أزمة بالنسبة لمن ؟ أزمة بالنسبة للناشرين الذين نقصت أرباحهم ، أم هي أزمة بالنسبة للتقصاد

نطعني الاحساس بأننا إنما نواجه الادب بفهم وول ستريت - حي التجارة والأعمال في لندن - حيث تتراجع الأمور بين الصعود والهبوط . ولا أستطيع أن أتصور أن الذي يجري في الادب هو شيء من هذا القبيل . ان الادب ليس حراً وهو لا يختار . وأولئك الذين يكتبون لا يعرفون تماماً ماذا يفعلون . انهم أشبه ببحارة القوارص يسترشدون فحسب بأشارات الرادار والراديو . ولو كانت هناك أزمة لكان الأمر سهلاً فسوف نعرف ماذا يجب أن نفعل . ولكن ليس هناك سوى الخوف والشكوك . وما الجدوى من انتداع الاعلانات والتصريحات لبث السكينة في النفوس ؟ ان الكتاب ليسوا أساساً ولا يعرفون أكثر من الآخرين انهم فحسب أكثر استئماراً للخطر من غيرهم ، وهذا الخطر لم يلحق الادب الا لأنه لحق من قبل كل شيء آخر . ان الناس بحاجة إلى أن تسمع قصصا وروايات من أجل أن يهربوا من الخوف الذي يهددهم . ويجب أن يتظاهر الادب بأنه يموت حتى يتعلم كيف يعيش .



جان كلود مونتيل

أما جان - كلود مونتيل الذي ولد عام ١٩٠٤ ونشر كتابه الثاني « الكرنفال » في أواخر عام ١٩٦٩ فقد استهل اجابته بفقرة ليرتوند بريخت تقول « لو كانت الحرب مثلاً هي أم كل الأشياء ، لوجب أن يدعى الناس إلى قتل أمهاتهم » ثم يمضي جان كلود مونتيل قائلاً : ان قراءة حديثة واعية لما كتبه بريخت عن الواقعية تساعد كثيراً على الوصول إلى لب الأزمة التي تشيرون إليها . ان الأزمة التي تواجهها كتابات الفنانين الذين بدأوا يسهمون في تطوير العالم إنما هي ظاهرة مرتبطة بما يمكن أن نسميه عملية نزاع ملكية أو بعبارة أخرى انتزاع القارئ من الأرض التي ألفها وأحس عليها بالأمان إلى آفاق جديدة ، وهو الأمر الذي يجري على مستويات عدة . وإذا كان التدمير واجباً فانه يستحق الاهتمام به . وعملية الانتزاع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي تلك لا تلقى الفهم التام من قبل الذين تمارس عليهم وهم الجمهور ، ولهذا فان الأمر يقتضي لسير أغوار الأزمة أن نواجه ما سيؤول إليه الجمهور مستقبلاً لا ما هو عليه الآن . ومع ذلك فان هؤلاء الذين تمارس عليهم

وعدوه • استشارته الى التخليل والاستفهام •
 بل ان عملنا الاساسي هو فضح الايديولوجية
 السائدة التي يلبسونها بسداجة أبهى الحيل لاختفاء
 قبحها وسماحتها •

ان طرح قضية « أزمة الادب » انما يعني إعادة
 طرح قضية أدب الطليعة من جديد وعندئذ فأننى
 أسألكم « ما هو الادب ؟ » ولا يركبنى الغرور
 فأقلل من أهمية مثل هذا الامر ، ولكن ثمة ضرورة
 عاجلة الى ادانة بعض الممارسات للموضوع ، والا
 نجبرنا على اصطناع صورة للادب تطل علينا نحن
 ديدان الارض المسكنة من أعالي السجن ، ونحن
 نسطر باقلامنا الكلمات على الصفحات البيضاء ،
 وقد فقدنا الامل فى بلوغها •

كيف أرى المستقبل ؟ لست عرافا ولا أريد
 أن أكون • ولكن اذا كان ثمة جمهورية للادب
 اليوم عندنا فهي جمهورية بورجوازية ، وكل ادب
 حقيقى اذن هو ادب ثورى وتوجد في فرنسا
 اليوم طليعة ثورية هي جماعة « تيل كيل » التي
 دارم حب الالفات اليه • وقد
 سألني الذي كان باستطاعة الكاتب فيه
 أن يحرر حبيب برجه العاجى •

..... الحجرة المستشعرة اذاً مسبق
 بوضع فى الدماغ كسمار
 ان سمعة اذا كانت سوف تدمر
 الادب بوجهه المورجواريه
 التي تحرك كتابها وادبها مثلما تحرك الخيوط
 الدمى عندما تصل الى مرحلة التعطش وفساد
 المجتمع تصرخ مدعية ان ثمة أزمة فى الادب •
ولكن الادب ماذا يوسع ان يفعل مادامت الحيوط
 تحرك الأقلام ؟ لا يكون ثمة مفر من هذه النتيجة
 الشريفة : بعض الكتاب المخلصين لأقلامهم يبدون
 متمردين ثوريين ، فتخفى البورجوازية رأسها
 في الرمل • وتولول مدعية ان الادب في أزمة
 بينما الأزمة ليست فى الادب بل فى قلب
 البورجوازية ذاتها •

ويخلص جان ريستا في احابته الى أن الشيء
 الوحيد الذى يهيم هو - على حد قول روسبيل -
 تلك الشمس التي تسمى النصر • التي يتدفق
 بورعا على الورق • انها ليست شمساً سوداء ،
 بكل تأكيد • ليست شمس القلق والحزن •
 ليست شمس النساء الفاربة ، بل هي شمس
 حمراء مثقبة مثل قلب الشجرة لن تنوقف عن
 الحفقات على الرغم من طغيات السكين الورقية التي
 تحاول بها البرجوازية على نحو مثير للضحك أن
 تنقب القلب وتمزقه •

امس سبحون عن كل مثير أو تطاردكم رؤيا
 سلام دائم في الادب ، أم لعلكم تصعدون القراء
 المقصعين ، أم من غير هؤلاء ؟ اسمحوالى أن أعترف
 لكم اننى لم أسنطع أن افهم ماذا تفصلون
 باستغنائكم ، ان النحو الذى تعرضون عليه
 المشكلة يحيرنى • أن القارئ بالنسبة لى هو
 شخص كبير مجهول ليس بى أية رغبة في أن اسير
 اغواره • ان ذلك السكون المخيم فى الغفلة
 الا نهائى يفرغنى •• ولكن معلنة ليس هذا
 خطاى •

وعندما تثيرون في استغنائكم • الادب
 التقليدى • ماذا تفصلون بهذا الادب سوى
 نوع من تحليل بورجوازية تشوى بروائحها
 اميره ، أو اذا كنتم تفصلون قناع المساحيق
 الذى تحاول به عيشا ان تبدو جميلة مخفية وراءه
 عطنها ودماعتها • ويا لها من مرايا خطيرة تلك
 الكتب التي يريد اصحابها أن يكسبوا بها
 خلودا ! هل هناك أزمة ؟ فليكن ، هذا أفضل
 فلى يؤدى ذلك الا الى حصيل البورجوازية على
 اطلاق صرختها البلهاء الاخيرة •

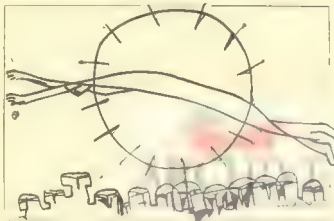
ان الكتاب يدورى
 الكتب من الحب
 الة يدور بها • البورجوازية ••
 بأنها اميره ولكن الصعلكة
 فيها • مسرك الكلمات فى
 تريدون •

« ادب الطليعة » مرة اخرى يعيب على ماذا
 تفصلون بهذا التعبير • ان أزمة الادب • لو كان
 ثمة أزمة ، ليست سوى التزوير • دفن النصارى
 لرأسها في الزمال ، وضع اليد أمام العيس لسكر
 البورجوازية شيخوختها وعجزها • وانى لأعتقد
 ان سؤالكم انما يغير من وضع المشكلة • ويجب
 أن نضعها في موضعها الصحيح : أقصد
 وضعها السياسى • الحديث يدور عن « أزمة ادب
 الطليعة » ان كل ادب يهدف الى أن يهدم الكيان
 الاجتماعى البورجوازى : أو على الأقل بلبسته
 مثل حبة رمل فى ماكينة • ان المجتمع البورجوازى
 مبهور بالسكين التي تظعن قلبه أو تحمله على
 التراجع الى حيث لا يجب أن يكون : فى المخز
 الخلفى بين دفاتر الحسابات مثلا •

والواقع أن تعبيركم بأن أدباء الطليعة انما
 مسحرون • المحجور • أو مدعون برؤوس لجمهور
 قد حابه الروسى •• فاسأ فى الواقع لا تعلم
 سبك الروسى بعد ما تطيح بها • ولها الذى
 أقوله معان كثيرة •• واحد هذه المعانى هو
 محاولة اخراج الجمهور عن طوره وإفقاذه بروده

الحاوي

مصطفى بركات



.... عما قليل سأكمل الحلقة .. وتنضج خطوطها ... ونطلع
الروس وانت في منتصفها كالمركز بحركها كفما شئت .

... منذ عهد جيك وانت تقدم نفس هذه الالامب التي ملها الجميع
وقابلوها قديما بكل حماسه نعالب معها صرخات الإعجاب ، ودوى لها
نصفيق شديد .

.... ولكن ها هي ذي الانام يغرب ... ونغير الناس معها ...
لم بعد أحد يهتج وانت تحول الكتكوب الى نعبان ... او المياه
الى شراب ذي الوان مخلعه ...

وحى الذين يشاهدونك اليوم انما يشاهدونك عطاياك ...
ويدفعون عن طيب خاطر ، ليس لابداعك ولكن للعطف والاحسان ...
ودائما يجتمع الناس حولك في دائره يحويها القصور وتشملها اسرارك
وحيلك ... واذا كان لا بد للدائرة ان تكتمل ... واذا كان لا بد لها ان
تدور ... فانها تدور حولك في مصر لا تتركه ولا تعرفه ، فلا نستطيع
ان نتبين من اين بدأت ولا الى اين تنتهي ...

والآن ... وبعد ان تكمل الحلقة نأتما سبيلك . محسوب .
فتلا :

« جلا جلا ... بص يمينك تاكل ملين ..
وبدا دقاتك السريعة ... ومع دقاتك بدا التصفيق الحاد ...
ويرقص محسوب ... ثم تنبئ عن لعبتك الجديدة التي سنعد لها
منذ زمن ... »

« آخر خبر ... أحدث المعجزات ... أحدث العاص الساحر
العجيب .. والعاوى القريب ... وبص ياللي بعيد ..
وبزاد الناس ... وبزاد الحماسة ... وتنقبض الانفاس ...
وانت تعلن عن لعبتك الجديدة »

« بص وشوف ... واللى يحب النبي صلى عليه ... معدش
الدجل ينفع ولا النصب يشع ... وكل مجهد نصب ...
« النهارده باسادة باكرام حسوفوا الحاوى الهمام ... بدج ابنه
قوام

... وبفضل رب المكوب . اللي خلق من البيضة كتكوب ..
سحول السكينة لعبان نقرص اللي ما بوجد الرحمن !
وحملوه !! »

... وقبل ان نبدا اللب ... حر محسوب على اساده بجمع
من كل رزقه ونصيبه ... راض بمكتوبه !
... واليوم يخلف عن الانفس ... ه هي ذى المقود قد فاصب
في جيبك .. وزاد عن حاجتك .. وها انت ما هطالب .. ردى اكر
من طافك ... وان تحول المقود الى مجهود ... واد ما ارفع السعر
وجب ان تكون السلعة مناسبة ...

واذا كتب قد صنم السكين الى سمنج بها ابتك بعهاره بخدع
البصر وتوهم الناظرين بانك تبيع وهي في الحقيقة اما بوحى بذلك على
شكل خدعة نصف دائرية في المكان الذي ينحر الرقبه فان الانحاء
هو اسلوبك ، والايهام هو خاطرك .. واللعبة يجب ان نعد نفس الخداع
الذي صنم من اجله السكين ، والخشبة لا تخوض منتصف السكين
في المكان الذي حول الرقبه فتكشف اللعبة ويدفع الثمن عاليا ...

ان المهمة الصعبة هنا هي ان نطعم الخدعة بالحقيقة ما اسنطعت ،
وان نضلهم بين الوهم والواقع . والغراسه هي عمك والطرافه مصدر
رزقك ... والمسقبل تكه بتقلب فيها الجسد الى هزل . والصعب الى
مزاح ... شد عن ذراعك .. وادأ من جديد .. واستعن بالله وارفع
صوتك فتلا :

« ودلوفى حلافي المسكين اندج ... وصورته تتحول لشبح
... يسجد لخالفه ويقول ... ياناس الظلم حرام ! »

.... ثم يا محسوب ...

ثم واتق نصيبك ...

ثم وارض بالمكتوب ... والى اكتب على الجبين لازم تشوفه العين .

فأنت لسبب الأدمية في مد الحاوي يشكها كيغما نساء ...

نم ... فاليوم لعبة هي حلقة وصل بين أمس شاق وغد مجهول .
أما إذا يسر لك أن تستقيظ ، انكشف اللعبة وبحول الخبثاء إلى
مصيبة ... وها هي الأزاق ... والمصائر أصبحت في يد حاو .
والنماذج باتت رهنة مفامرة لا تعتمد على منطق الصواب إنما بل على
مدى بعيد من الأرائض والمخاطرة .. هي في النهاية لعبة الموت أو الحياة
... أنا كاتب النماذج فإن الأمر ما زال مجرد الإبداع في هذه اللعبة ...
ومع ذلك فهذه هي الحقيقة يا محسوب .

... كم طلب قبل ذلك من أبيك أن يقدم شيئا جديدا ...

وكم الحب في طلبك ...

وها أنت ذا لا تفن بنفسك في سبيل هذا الجديد ... أنك راض
لا تتردد ولا تنور ... بل تتعجل التنبؤ ... فإن في الانتظار ملاما وفي
البطء ذللا ...

... والسكين تتعلم بيعة ...

... واليد ترتعش ...

... ورقة محسوب منهضه كي تحلق السكين حولها ...

... والهمس يسود الجلف بشكل يوحي بالقلق ...

... وبعض الأصوات ترتفع وتخفض في انتظار النتيجة

— حلا حلا .. سامعين .. سامعين .. لسكينه مرحمش الفلبان
المسكين سايقى دخلت لهم أراى سامعين :

نم بشد الصنقى .. واللعنة كاذ نتجج ... وها هي ذى المهمة
الحادية ، كيف سحب السكين من رقبه أنك أيعود إلى الحياة من
جديد !

— صومي انبح ولبى اندج .. الكل عاهد والرب شاهد .. بفضل
هو من بفضل عبد .. الواد يقوم ويعيد الكرة ناني من جديد ..
وبص ياللى بهيد » .

.... ويعمل عبد البارى على رقبه ابنه ... ويعود الصمب أكثر
مما كان ... وقبل أن ينزع السكين يقترب منه صوب حاد ...

— قديمة يا عبد البارى ... !!

(أسرى يا صاحب السر سليمه أن شاء الله »)

... والصوت يقرب أكثر ... وخطواته تبدو رنبه سقمه
والعملاق الهائل لا يتعد عنه إطلاقا ...

المصائر لا يمكن أن تكون بعكر أسال هؤلاء الرجال ... صوت
حاد سقيم يشكك في نجاحك .. نجاح الحواه لا يمكن أبدا أن يتوقف
على قدره الأذكاء ... وأسطوره الحياة لم يولد أبدا على فكره القضيائية،
التسليطان كان أول من قطن الأرض حاول أن يغير الموقف ، وتغلب
عليه بقراسمك ... ويعدها سررك الأياه من جديد وتبدأ من حيث
كنت ... دائما ... دائما أبدا ، فإن للادعاء صفحات طويلة في تاريخ
البطولة المجيد ... ولكن لا جدوى ... الرجل صادق ولا يتراجع أبدا :

« مالك يارجل ومال العايبى ... لماذا فادك فدماك الى شىء لا تؤمن به ... انا حاوى وهذه مهمى وكيف لى ابها اللعين أن اذبح ابنتى ... !!

.. ساواصل ... ولن أخشاك

— قم يا محسوب ورينا شطارتك ... قم ووجد خالقك !

ولكن الصوب يزداد حده ... والرجل يزداد اصرارا ...

— قلت قديمة يعنى قديمة ..

بل نعدى الرجل حدوده ... وأخرج السكين من رقبه الطفل وظهر اللعبة علانية ... وضغط فى منتصف السكين ففاص ...

.. وارتفعت الاصوات احتجاجا على هذا الحاوى النصابه .

.. وصاح الجميع .

— يا نصاب .. يا ضلالى .

.. ويستوقفهم الرجل بإشارة من يده .. ويخرج مطواة حادة من جيبه ، وينادى فيهم ..

— وإذا ما كنتش نصاب .. أذى المطوى .. وأذى الولد !

ويوافقه الجميع ..

— أيوه ورينا همتك لو كان كلامك صحيح !!

الموقف أكبر منه .. ولا جدوى .

.. ولا مفر ..

.. والاصوات تتعالى كالرعد ..

اذبح ابنك يا نصاب .. اذبح اسك يا نصاب .

.. مد راسك وتقلب عليك ..

هى التى تغلب عليك ..

ابدا بقرار ترضاه .. ولا مجال للتفكير ، والخير فى انجساز

الموقف .. ان الحلقة تضيق عليك حتى تكاد تختنق .

.. وهما هى ذى الدائرة تعود للحلف فى دوراتها ، فلا تدرك منذ

متى كانت تدور الى الامام .. وفى كلتا الحالتين تدور الدائرة ، ولكنك

انت الوحيد الثابت فى منتصفها ..

المطواة مازالت فى يدك .. ويجب ان تفعل شيئا .. أى شىء ..

واى مصير خير من هذا الموقف الرهيب ..

.. ويبد مرتعشة ، يقدم المطواة ليد ابنه ويصطنع الابتسام

والفراسة ..

— ودى لعبة .. محسوب الصغىر ممكن يلعبها .

....

.. وقام محسوب ..

قام من رقاده ..

ونام الحاوى مكان ابنه الصغير .. وأغمض عينيه .. ووضع

منديلا كضادة فوق عينيه .. وعاد السكون من جديد ..

....

وبدا الجميع من جديد يترقبون كيف سيذبح الابن اباه !!

....

....

سعد الدين وهبه

أجراه:

عبد الله خيرت

ARCHIVE

الغالب سعد الدين وهبه واحد من الفنانين القلائل الذين اخلصوا
لفن المسرح ووهبه طاقاتهم وجهدهم .

في البدايه كتب القصة القصيره . وفي سنة ١٩٥٩ صدرت له
مجموعه - اوراق - . وفي هذه الفتره نفسه كان يصدر مجله « الشهر »
التي ظلت لثلاث سنوات نموذجاً طيباً للمجله الادبيه الجاده . ومن خلال
هذه المجله نسطت افلام كثير من الفنانين . كما قدمت الى الحياه الادبيه
اسماء كانت حينذاك تنشر لأول مره . وكما لم ينس المثقفون في عصر
هذه المجله . قال لي سعد الدين وهبه انه فكر في العام الماضي ان يصدرها
مره اخرى وان يحمل خسانتها : فقد حجبها عن الصدور تلك الخسانه
التي كان يتحملها سعد الدين من مرتبه .

وابتداء من سنة ١٩٦١ بدأت مسرحيات سعد الدين وهبه تصدر
بباعاً : وانتظم صدورها وعرضها على الجمهور حتى الآن . المحروسه
١٩٦١ والسبنه ١٩٦٢ . وكوبرى اثناموس ١٩٦٣ . وسكة السلامه .
وكفر الطيخ ١٩٦٤ . وبر السلام ١٩٦٥ . وكوانس في الكواليس
١٩٦٦ . والمسامر ١٩٦٧ . وسبع سواقي ١٩٦٨ . ثم المسرحيه الاخيره
يا سلام سلم الخيطة بتكلم التي تعرض هذا الموسم .



وقد نوع إنتاج هذا الفنان ، واتخذ حلا صاعدا ، وبدأ سعيه
وهبه في مسرحياته الأخيرة يستلهم مواقف تاريخية يقيم عليها بناءه
الفني .

اننا في حاجة الى التعرف عن قرب الى فكر هذا الفنان . وهوومه
الفنية ومشاكله ، ومن خلال عمله كمسئول عن جهاز هام من أجهزه وزارة
الثقافة ، هو الثقافة الجماهيرية ، استطعت بصعوبة أن أوقف حركة الداخلين
الى مكتبه حتى حصلت على هذا الحديث ، وكانت ظلال النهار تتمد ، وكنت
اعرف أن يوم عمله لا ينتهي الآن وأنه سيمود لعمله بعد الظهر وبظل الى
ما بعد العاشرة مساء . وأن هذا يحدث كل يوم عريبا وفكرت أن أسأله :
مسي بعد الوقت المكثافه . ولكن هذا السؤال لم تكن له اية اهمه ، المهم
انه قال لي : كيف يكتب .



أرى أن رغبتي في كتابة المسرحية سيطرت
على مثل بذات الكتابة ، بل انني قرأت
في ١٩٤٤ قصة نجيب محفوظ
« حيا ودفن » وأحسست أن هذه
القصة يمكن تحويلها الى مسرحية ، وفعلنا
حاليا في ترجمة ، مثلت في مدرسة
الاسكندرية .

عندما نشرت مجموعة أرزاق انتبه بعض
النقاد الى غلبة الخصائص المسرحية على هذه
التقصير ، وقال الدكتور عبد القادر القط
ان كثيرا من قصص هذه المجموعة تشير
الى كاتب مسرحي . ربما يكون كلام النقاد
بالاضافة الى ما سبق هو الذي أكد هذه
الرغبة ، فبدأت بعدها في كتابة المسرحية
وشجعتى قبول الناس لها ، واكتشفت
من خلال كتابتي أن المسرح هو الاقرب الى
نفسى .

س : وكيف تكتب ؟ هل يبلو هذا سؤالاً
عملاً ؟ اعني ما هو الطريق الذي تهضى
فيه فكرتك المجردة حتى تصبح عملاً حياً
متجسداً ؟

س : بدأت حياتك الفنية تكتب القصص
القصيرة ، وأصدرت مجموعة بعنوان
« أرزاق » ، ثم انجذب الى المسرح . هل
كنت تعد نفسك منذ البداية لتكون كاتباً
مسرحياً ؟ أم ان القصة القصيرة عثرت على
ان تكون هي الشكل الذي يستوعب
رؤيتك ؟

ج : البداية كانت هي القراءة ، وأى فنان
يبدأ حياته الفنية بالقراءة ، وقد قرأت
كثيراً ، قصة ، وشعراً ، ومسرحاً ، والتقيت
بالمسرح كقاري في سن مبكرة ، والتفت
به على خشبة المسرح في هذه السن المبكرة
ايضاً ، وعندما بدأت عملية التعبير كتبت
قصصاً وكنت مسرحيات للقراءة من
فصل واحد ، وكتبت شعراً ، شاعراً
باللغة العامية وبالفصحى . وفي مرحلة
النضج ومن خلال كتابتي للقصة ، كنت
أقدم شخصيات مسرحية ومواقف
مسرحية قصة « إشارة » مثلاً هي في
الحقيقة عبارة عن مونولوج طويل ، وبعض
المواقف والشخصيات في قصصى انجذب
الى مسرحياتي كما هي ، لأنها كانت
مواقف وشخصيات مسرحية - فانت

ج : أكثر من طريق .. أحيانا تنب الى ذهني فكرة تبعها ذكرى خاصة ، وهناك واقعة محددة توضح لك كيف يتم الامساك بالعكرة ، ذات ليلة كنت مع بعض الاصدقاء وكنا نشاهد مسرحية « الخروسة » بعد العرض جلسنا في أحد المحلات العسامة وأخذنا نتحدث ونتناقش ، كنا نناقش المسرحية ، وفجأة وحدتني أحكي حادثة وقعت لي أيام كنت أعمل بالبوليس ، وهي واقعة اكتشاف جسم غريب « قنلة » ثم ضياعه من أحد العساكر ، أثناء الحديث وجدتي لا أحكي هذه الحادثة وإنما أكتب مسرحية ، فسكت ، بدأت أعيش هذه الفكرة .

وأحيانا أرى المشاهد المسرحية أمامي ، كنت مسافرا الى الاسكندرية ورايت الاتوبيس المغطى والناس الذين أزعجهم هذا الموقف ، وإنتحيب جانبا وبدأت أفكر ، ثم كانت مسرحية سكة اللامه .

ثم هناك الأفكار التي تأتي من نوم مسرحية ، سلام سليم ، البطيخ ، كد ، عثرت على فكرتها أولا في كتاب اسمه « صور ومظالم في عهد المماليك » حين وجدته يروي قصة الحائط ، ثم رجعت الى كتاب « النجوم الزاهرة » وأخذت أقرأ .

في كل هذه الحالات تعيش الفكرة في ذهني مدة طويلة ، وأنا من الكتاب الذين تعيش معهم الفكرة حية مرتبطة بشخصياتها . وبعد ذلك تكون عملية الكتابة مجرد املاء ، وفي أحيان كثيرة أقف مندهشا أمام ما كتبت ، لا أعرف متى كتبته وكيف .

س : وفي هذه الاثناء ، وانت تعيش الفكرة ، وتوثق علاقتك بالشخصيات ، ألا تصادفك غيبات أحيانا؟ كان تفهم أحلى الشخصيات نفسها على المسرحية ، أو تخرج منها أخرى ؟

ج : كثيرا ما يحدث هذا ، هناك شخصيات وأفكار تلوح لي في البداية أساسية ومهمة

ثم أجدنها تذبل وتنتهي ، ولا أنعم على هذا ولا أحس بالفقد ، فانا لا أسجل أفكارا احتفظ بها في مفكرة مثلا لأنني أعتقد أن الفكرة الثمينة لاتنسى ، فما ينسى ويتساقط أثناء عملية الخلق لا أهمية له ، والا ظل كما هو مختزنا في الذاكرة ليأخذ مكانه الطبيعي في بنية العمل الفني ، حين يستدعيه الفنان .

س : عن المعروف أنك واحد من الفنانين القلائل الذين يواكبون بفنهم هموم المجتمع ومشاكله ويكسفون بجراه زيفه ، ويجسمون أحلامه ، وبعض مسرحياتك كانت استجابة مباشرة لأحداث سياسية قريبة . وهذه الاستجابة المباشرة ، وفي نفس الوقت يفرض الفن التزاما من نوع آخر ، كيف أمكنك أن توفقي بين التقيضين : أن تكون ملتزما بقضايا مجتمعت ، وأن تكون في الوقت ذاته ملتزما بمعايير الفن ؟

س : وفي بعض الأحيان لا أعتقد أنني أوفق ، مثلا مسرحية المسامير ، أنا بدأت أكتب هذه المسرحية يوم ١١ يونيو سنة ١٩٦٧ ، وقبلها بيوم واحد كنت من المواطنين الذين وقفوا يرفضون الهزيمة يوم ٩ ، ١٠ يونيو ، ونحن في هذه المرحلة الحرجة : الضمور بالهزيمة ورفض الهزيمة بدأت أكتب ، وكانت هناك أصوات غير صادقة قد أخذت تنادي بالتسليم ، وأنا كفنان لم أستطع أن أعبر عن شعوري الذي هو شعور الناس جميعا الا من خلال المسرحية قلت في مسرحية المسامير - ردا على المتخاذلين - ان الحل العسكري هو الحل الوحيد . واستطعت أن أوضح من الذي يحارب ، ومن الذي يتحمل عبء الحرب ، وكيف يتحرك الناس حتى وهم يدافعون عن الوطن ، ان كل انسان يتحرك ، وهو

مرتبطة بطبقته ومثلهود إليها ومعبر عنها ومدافع عن مصالحها .

فاذا كتب ترى أنى فى هذه المسرحية قد صحت بعض المعاني العامة فاما عمر دادم على ذلك ، لقد كان على كعبان أن أعيش هذه اللحظة التى عشناها الوطن .

وإذا كنا نؤمن بدور المسرح وخطورته وتأثيره فى الناس فيجب فى مثل هذه الظروف أن نلجأ الى أشكال فيه بسطه . وعزاء لقائى فى هذه البداية أن المسرحية تحدد بعد استجابة الناس لها ، ثم بعد تأثيرها فيهم بعد ذلك .

ولا أقول هذا ليكون عندنا بحسبى به أصحاب الأعمال الساعية والجاهل . ولكن إذا كان الكاتب الكبير . يجب قد رأى أن المسرح التعليمى كان لازما فى فترة من العصور فاتجه اليه وكسبه وقال أن هذا واحد فيها هذه المسرحيات فى حين هذا احساس صادق أحد المبرمجين نادا تعليمية .

س : بدأت فى أعمالك الأخيرة تستوحى التاريخ وتعتمد على حقائق تاريخية ، هل لهذا سبب يتصل بالظروف التى نعيشها الآن خاصة وأن هذه المسرحيات التاريخية كتبت بعد الحرب ، ثم أتري أن هناك فرقا جوهريا بين أن نحى شخصية أوديب من جديد ، وبين أن نحى أى شخصية تاريخية ، مع أنهما سنويان فى كونهما رمزا ؟

ج : لقد كتب مع مسرحيات سبوحى للتاريخ . ورجوعى للتاريخ كان أيضا مرتبطا بتكسبه بوسوء . وبعد الحرب استلزمنا فكرة رجوعنا للإبهاميون يقول أن المصريين شعب غير معادل . أنه شعب " شائن " له الحروب . أنه شعب يحارب ولا يحارب هو . فالرجوع الى حروبه القارية كاتب رده المواطن الذى عاش الهزيمة وبدأ يبحث بنفسه فى تاريخه .

ولم يكن استطاعى أن كتب مسرحية عن معركة معاصرة كمعركة شطوان مثلا ، لأننى فى هذه الحالة سأضحي كثيرا كلفتان ، . سيعرض على المعاصرة أن أسطح استعصيات الى لآلئ بطولها معجسة ، وحده . أما حين أعود الى التاريخ . أى ثورة ١٩ مثلا فسكون ثمانى فرصة الحركة . وفرصة التحرر الاساسى وهذا شرط من شروط نجاح العمل الفنى .

ومع ذلك لا يمكنك أن تقول أن مسرحية المسامير ، أو الحديقة يتكلم مسرحية تاريخية . أنها مسرحيات معاصرة تحصل أفكار معاصرة . وهىوما معاصرة .

أما شخصية كشخصية أوديب ، فقد دحبت تاريخ الفنى . وأصبحت لها معالم شخصية التاريخ أيضا . بل ربما كانت وضع من الشخصيات التاريخية . ولقوى من شخصية التاريخ . والشخصية الك وأب تكسب من الناموس جاء الى مصر وأنه عزم

س : والنقطة لم تكن من المشاكل التى أصيبت بها كتاب مسرحي ولماذا زأوجت من الفصحى العامة فى مسرحيتك الأخيرة ؟

ج : ان لغة لم يكن أبدا مشكلة المسئلة لى . فقد رأيت من الأسباب فسادا . فحدثت الشخصيات بلغة التى يتحدثها فى حياتها العامة . كما تتكلم حتى الآن . ولكن اللغة العامة نص لها مسؤوليات . والحقيقة أن لى مع اللغة بحرية لم أسسها . فقد عرصت مسرحية الجروسة فى المرات . وهى باللغة الحديثة . عرصت فى منطقة نيزى أوزو ، ولم أحضر العرض ، ولكنى صعدت إليها فكتبت هناك فمسلا ددعا . لم يعجبها بعد . أما مسرحية سكة السلامة فهى مكتوبة باللغة التى تحدث بها فى المعاصرة . وقد عرصت فى لخرطوم . وتعرضت للاق فى كل تنفرونات لأول العربى ولاقى نجاحا كبيرا ، السبب أن خاصة القاهرة سهل .

أما مسرحية يا سلام سلم ، فقد حاولت فى حوارها أن أحقق ما يمكن أن تسميه

الانسان المعاصر في مصر ، غير أزمة هذا
الانسان ذاته في فرنسا .

انا لا أقف ضد التجارب الطبيعية ،
ولكن اطلب ان تكون معنا نحن ، تحرة
بمكر ان سرها . ولا مكر ان عابدها .

س : ولكن بعض هذه التجارب الطبيعية قد
توفيق الحكيم ، وكنت قبل ذلك أريد ان
أسأل : الى أي مدى ترى أنك وزملائك من
كتاب المسرح أبناء لتوفيق الحكيم ؟

ج : توفيق الحكيم له فضل كبير في صياغة
كل هذا الجيل ، ودور توفيق الحكيم انه
جعل للحوار قيمة فنية ، ولكن كتاب
حيلي حاولوا ونجحوا فانتقلوا من أدب
المسرح الى المسرح .

أما التجارب الطبيعية التي نتحدث
عنها ، والتي قدمها توفيق الحكيم مثل
الطعام لكل هم ويطالع الشجرة ، فأنسا
أرى ان أساذنا توفيق الحكيم تتباهى في
بعض الاحيان موجات شبابية فيقدم مثل
هذه الاعمال ، وهي نوع من الاصباغ التي
تستخدمها لـ الشعر الأبيض .

س : هل ترى ان عندنا مسرحا مصرياً أصيلاً
معبراً عن الشخصية المصرية ؟ وهل
يزيد من تأصيل هذه الشخصية مسرح
السامر مثلاً ؟

ج : المسرح مضمون قبل أن يكون شكلاً ، وعلى
هذا الاساس فهناك في خلال العشرينات
الاعيرة مسرحيات كثيرة عبرت عن واقعنا ،
وقدمت الشخصية المصرية الأصيلة ، وأنا
أرى ان أصالة المسرحية هي تأصيل
الشخصية المصرية .

أما مسرح السامر والمصطبة وما أشبه ،
فهذه مسائل شكلية ، على ان السامر
ليس دعوة جديدة ، وليس لصيقاً بنا
كما يقال ، وإذا أردنا الحقيقة فهو اقرب
الاشكال الى المسرح اليوناني القديم .

س : ما معنا نتحدث عن الشكل والمضمون ، قلت
مرة عن مسرحية ببر السسلم التي أثارت

عامية المثقفين وفصحى الاعلام ، ولم أجد
من المناسب ان اجعلها كلها بالعامية ، كما
ان الفصحى الكاملة كانت تستعدها
جمهوراً ، ولذلك كانت هذه اللفة التي
بهمها المواطن العادي ولا يتعب منها
المثقف . وإذا اتفقت معي على انها ليست
مسرحية تاريخية بالمعنى التقليدي ، فقد
كانت العامية فيها وظيفة توظيفا كاملاً
من أجل هدف فني .

س : تثبت الاحصائيات ان لك جمهوراً كبيراً ،
متى بدأت تكتشف هذه الحقيقة ؟ وهل
احسست بعدها ان الجمهور يفرض عليك
شيئاً معيناً يريد به ؟ بمعنى آخر هل
فكرت وانت تكتب ان هذا يرضي الجمهور
او لا يرضيه ؟

ج : لقد اكتشفت هذه الحقيقة حين عرضت
المحروسة ، كانت ناجحة تماماً ليس
بالنسبة لي فقط وانما بالنسبة لـ
القومي ، وقد اسعدني اقبال السياسي
عليها ، وفي نفس الوقت اوفعني ومثقت
وهي : ان اكون واضحاً ، ولا يل
مقاييس الفن .

وهل صديقتي ، المسرحية
طليعية لمسرح الجيب ،
لاسي رى ان مسرحنا
ما يتقبلها الجمهور ويعبها ويتفاعل معها

س : اذن ، الى أي حد ترى ان مسرح الطليعية
او العبث او الالامقول ينتمي الى المسرح ؟
وهل ترى ان هذه التجارب يمكن ان تصلح
في أي مجتمع ؟

ج : العالم هنا غير العالم في اوربا . والانسان
الأوربي عانى من ويلات حربين وشهد
انهيار كثير من قيمه ، وعانى من فقدان
الخط الفكري والديني والسياسي ، فهذه
التجارب الحديثة ، وهذه المدارس الفنية
هي بنات شرعية لهذا المجمع ، فإذا عبر
الفنان عن ذلك سواء في القصة والمسرحية
او الفن التشكيلي ، كان متواءماً مع مجتمعه
أما نحن فلم نفقد بعد قيمنا ، أزمة

كثيرا من الجدل .. ان النقد الذي وجه الى المسرحية انقسم الى قسمين : فقد تناول المسرحية من الوجهة الفنية وههنا يمكن الكلام فيه كثيرا ، ومن حول الفن يعيدان بخليل الآراء ، اما القسم الثاني فتتناول افكار المسرحية ، وهذا ما لا منافسة فيه ، فلكل امرئ ما يعتقد .

س : هل هذا راي خاص بمسرحية بير السلم ؟
 ام ترى ان الناقد ينبغي ان يعنى بالناحية الفنية فقط ؟

ج : راي الناقد يجب ان يراعى ان العمل الفني باحترام ، على الاقل من اجل الجهد الذي بذله الكاتب ، واحترام العمل الفني معتقد في اكثر ما يسمى عندنا بالنقد . واذا ذكرت لي الان اسم احد النقاد فاني استطيع ان اقول لك ماذا سكتبه هذا الناقد عند تناوله لاي عمل فني . النقد يجب ان يتناول الفن من حيث هو فن ، هل مسرحية يا سلام سلم المحطبة تتكلم مسرحية فنية ؟ هذا ما يجب ان يتوجه اليه اهتمام الناقد . ثم بعد ذلك يناقشني في الافكار السياسية يقول لي مثلا انك في هذه المسرحية ليست اشراقيا لانك اصبحت انا ... لا يحرم هذا الاحادي عن حق حواطة وبين رؤية المسرحية كعمل فنيهم .

ولقد عانيت من هذا كثيرا حين عرضت مسرحية بير السلم ، بعض النقاد قالوا ، كيف حدث هذا ؟ كيف سقط المسرح القومي هذه السقطة ، بل اكثر من هذا ؟ بعضهم استعدي على السلطات صراحة وطائب بوقف المسرحية . وكان هذا غريبا ، فالتطبيع ان النقاد والفنانين هم الذين يطالبون بمزيد من الحرية ، ولكن الآلة انعكست فالدولة تعطي لكل فنان حق ان يقول ما يريد ، وهم يريدون سلب هذا الحق ، ولكن المسرحية ظلت تعرض ورغم هذا ، ومن حسن الحظ ان النقاد لم يمتحوا هذا الحق ، والا قضى على الفكر نهائيا ، ومن الغريب ان بعضهم سكت عن كل شيء في المسرحية واخذ يسأل مثلا : من هو الشبراوي ؟

س : ولكن النقاد يقولون ايضا ان الرمز قاسم مشترك في كل اعمالك . فما الذي يلجئ الفنان في اريك الى الرمز ؟

ج : اعان يلجأ الى الرمز لسببين : معاونه التستر والابهام وهذا لا جدوى منه لانه ضد تعامل المتلقي مع العمل الفني ، والسبب الثاني ان يكون ضرورة فنية ، او قل حياة فنية تعطي للعمل الفني عمقا اكثر وتتيح للمتلقى فرصة المشاركة في خلق العمل مع الكاتب . بحيث يصبح التلاحم تام بين الفنان والمتلقي والرمز في مسرحياتي من هذا النوع ، بحيث ان المسرحية يمكن تنقبيل كمسرحية واقعية بالنسبة للمشاهد العادي سيما يمكن للنقاص ان يجد فيه ما يتفق أو يعجب معه .

س : نحن لا نرى من أعمال الفنان الا ما يريدنا ان نراه . فكيف عملا فنيا يروى في دوح مكيبك ؟

ج : كثير جدا .. عشرات القصص والمسرحيات لقد بذات انشر سنة ١٩٤٣ مسرحيات قصصا قصيرة ، ثم مملكتي ... طلبت وامسب من سنة ١٩٥٦ وفي هذه اكثر مما لم يطبع علسه الى اليسار الا حين احسست بالجميع .

س : لا ... كيف اولادى حين اسألك عن اقرب مسرحياتك الى نفسك ، ثم عن المسرحية التي خيبت ظنك فيها ؟

ج : هناك مسرحية قريبة الى قلبي اكثر وهي كوبري الناموس ، اما المسرحيات - ليس المسرحية - التي خيبت ظن في كفسر البطيخ وكوايس في الكواليس .

س : هل ترى ان الفنان يملك القدرة على التنبؤ ؟

ج : نعم . ان الفنان يملك هذه القدرة . والسبب في ذلك انه اكثر حساسية من الانسان العادي ، والفن باستمرار يقوم بدور المنذر بالنسبة للقوى الوطنية ، ويقوم بدور المنية بالنسبة للناس ، لعامة الشعب ، واذا رجعت الى بعض مسرحياتي مثل سكة السلامة وبير السلم فربما وجدت فيها الكثير من هذا التنبؤ بالشيء يمكن الان التثبت من صحتها بعد ان حدثت .

لصوص المدن المسلوبة

أحمد الشيخ

السقوط :

في البدء جثت فكانت السقطة . . . سر ردد كعب الشائمة وأنساق وراء
بدايات جد . . . ما يند . . . صف الأسماء . . . حس لا يهار إلى حد القبضة بكل
ما كنت أصعبه أن رصد معارفي . . . أمامها كتب . . . حس . . . أدراك لسفخ اللعبة . .

« في خطواتي المظلمة كتب أحذر دون وعي إلى أسفل ، أغوص في بطن دون
لهم خطوره الاستمرار في الانحدار والغوص . . . ثم اكتشف بعد فوات أوان التراجع
إلى أي حد كنت أنزلني إلى هذه الاستحالة . . . هذا ما كنت أحسه »

كان كابوساً مرعباً يصعب حلاله في الفراغ ، ويدعو أنه حدث اثر انحدار رأسي
أثناء النوم من فوق الوسادة في بطن . كما هي العادة . . . وقد استطلبت اللحظات ورغبة
السقوط الكامل أو الارتفاع أو حتى اتعلق في أي شيء . ظلت بدمع المشاعر التي أزعجتني
التوقعات . . . وعندما هزني روحني (تزوجنا بعد الهباب مشاعرنا إلى حد العجز عن
احتمال الابتعاد) تعلقت بها من فوري . أمسكت بها ورحلت أصعقت صدرها في صدري
بعض واستماته . . . تشمت بها فربما في خصاها ، وأصعقت نفسي إليها كطعل
يحتس من الأشباح في صدر أمه . . . وكلما اكتشفت حرها مني غير ملتصق بها
ارعبت . . . ورغم كل ما فعلته من جهد ساعه بظوها ، كنت أدرك أنني بالفعل كائن
مفصل عنها على وجه من الوجوه ، وانه حتى في اللحظة التي أوشك على الامتزاج بها ،
كنت أعرف أن عرى الظاهر على أحسن العروش مبروك بلا حماية من ثيبارات الهواء
الرطب ، لأن كيميها عجزنا عن تعطينه كماً ينبغي . . . كنت أنصب عرقاً على وجه
لم أعده قبلاً . . . كنت عازفاً بالفعل في قطرات العرق وكان من المفهوم أنها عرقت
نسيبي هي الأخرى . . . كنت أتوهم فبرني على السقوط الكامل في داخلها طلباً
للحماية . . . السقوط دون رغبة في أن أعود منحرفاً من أشباح الكائنات الذي كان
يعاودني نفس الصورة في الأمسيات الرطبة . لكنها تأودت ربما صديقاً وربما
اشتملاً من سبيل قطرات العرق العرير . . . تأودت ثم انراحت جانباً في ذات لحظة
التدقق . . . فوجدتني معقلاً في فراغ أحذر عصف أن هذه سحفة . . . وعرفت ساعتها
أنه لم يعد هناك ما سرر الالتصاق بها على هذه الصورة ، فوطيت نفسي على فكرة
الابتعاد عنها كيما تصرخ .



الامتلاك : التوقع .

قلت لها مرة أفنى جثث من عرى إلى العرى ، وإن كل ما يهلكني هو أنني أملك طاقة الحركة فأجدني مرعيا على - بها في حصن الأبرار غير المستحبة - وأنه كثيرا ماحدث أن ذهب نفسي - - - أمقتها - - - في لحظة الجهد أن أفر منها . . . تماما مثل أولئك الأشقياء - - - . فاشرح في الحلال عالا - - - لا - - - عنت اليهم في كل مرة دغم ما أعرفه نفسا عن استجالة التوافق معهم .

لم أكن منحرفا أد من - - - - - من - - - - - الأمام الأخير . . . ذلك أن فكرة امتعاضها عني سبغت أن حسنة - - - وحسب بشر وسعد كخلايا سرطان فاجر ، قبل أن أوطئ نفسي بالغدر الكافي على قبول فكرة امتعاضها . . . كن ذلك جاء اثر تلك المحاولة العاشلة التي حاولت خلالها أن أحسى بها - - - سيما كانت متأود وتطالع وجبهها نصبح رغبها في لاسعد . . . فقلت لنفسي انه من الممكن أن أحسى بها منها . تماما كما كنت أفر منها اليها في الأيام الأولى . . . ولكنها كانت تحملني في الفراغ متفكرة . . . ونسب نسكوها ارحب رغبتي في حيوانها . . . ولما واحبب نفسي بما أرى حسب اليوم نفسي على الاطمئنان الكامل اليها والارلاي نحوها دون أن أعد نفسي لاحتمالات فعدها . . . وبذكرت في انهاء - - - حب إلى امدية حاويا وغير راغب في الامتلاك أصلا . . . عازفا أن قانون الامتلاك يحوي في داخله بغيضة وأن احتمال ضياع ما نملك يظل قائما كشبح يفيض حتى لحظة العقد . . .

كتب قد صدق نفسي في واحدة من خطبات الشوة بأني امتلكها نفس القدر الذي جعلتها تمتلكني . . . وأما لا بد أن تبدل الامتلاك عوضا عن غريبا عبر السنوات العائنة . . . حقيقة انه كاتب يسند إلى في بعض الأحيان عثرات اسوقعات . لكنها كانت نازعة في اراحتها حانيا وهدهدي كما في كتب طفلا . وكانت تكسب الحولة زعم صوت عبيد يلح على بأنها تكذب . . . كتب أخرج ادن من الموقف دون التفكير في اعداد نفسي لمواجهة الاحتمالات الصعبة -

في الأيام الأخيرة خرجت من دوامه الارباك والمخاوف بعكرة مؤداها أن الترتك هو السبيل الأمثل في مثل هذه الحالات . . . لأن مناب التوقعات طلت تطاردني وتنبج

فى شراسة قطع من السكّاب استعوره وسدائلى دون اظهار الرغبة فى اسوف
وكان مستحيلا أن أمر مادام **عصارة التوفعات** تلد فى داخل . ومن دحلى نمارس
لعبة المطاردة . ولما كتب أعرف فلما أن اراده الاستمسك بالأشياء معارض مع منطل
الأمور حتى يصح احتمالات القعد فى ذات خطة الاصلاح ، فقد وطئت نفسى بعد الاستطاع
على قطع خطوات العمر الباقية وحذى دون الاستناد الى أحد . . . المهم أن أقصى سائرنا
فى ساعات الليل والنهار مادام حتى الطافة أن أمشي وأنعمهم . أن العنايات لعديه
محض أو هام لحظات التفرح التى تولدها الاحساس بعقم ما أدور فى ملكه . . . وأنها
كانت معادلا لرعه الخروح من واقع الى واقع من مكان الى مكان . وكيف إذن كتب
دوون فى محاولات أن أبحار بكوني بالصبحم أو الانكماش لأخرج من حلقى فى
النهاية .

قلت انها كانت تكذب ادن فى كل محاولاتها لراحة محرومى . وبها كانت نازعة
فى ذلك بشكن واضح ، لكنها فى لحظة ، لتسقط . . . لحصة الانعاص من السكاوس
المرعب . ام راحت من جانبى قدرت فى انراج مدهولا ومتحولا ومرسكا ومعلعا بالصمت
أيضا . . . ذلك انى كتب أدنى - لأصابت لا أعرفها - أن اطلب العون منها أو من
سواها ، فجعلت أسعد وأحذر وأعوص . . . ولما لم أكن قد أكملت اعداد روجى
لاحتمال امقادها . . . (رغم أننى كنت فى كل صباح اطبع فوق شفتيها قبلة الوداع)
فاننى كنت أحس المرازه لجهلى سر ما طرأ عليها من غير يحوى . . . وفى المساء الآخر
كانت بيكى بينما انشئت بها مدهوعا برعه الاملاء والنسج (كنت فى الأيام الأخيرة
أحاول اعتصارها ومقصصه حتى أن توفعات فدها)
عندما سألتها ان كتب فى مذكرات معشرى كتب محاصرا بفكره
عودنى فى بهار الدماء (وقد حدث) أعرف أنها عرارها
قد سلبت طفعتى فى أحشائي فهدس داح حسد اليه أصلا من
مبرات اليقاء ، فاسى حتى عدا عدا طامأ أنها احضارت
بمحض ارادتها أن تيممه .



المدينة :

كنت أنطوح فى طرفاتها الاخطوبية دون عاه . . . حسبي البعض مسطولا
فأفسحوا الطريق وشرعوا فى الصحك اساحر . . . كتب محبوما بالصفعة ومهموما الى
حد الدهول . . . كانت صحكاتهم بدوى ويعرند فى طيلنى الأدبى . . . سم أكن أرعب
فى الذهاب الى لبيب الخال منها . . . طلب أرمج بالخطوات المرنكة . . . بهدك فى
منتصف الليل . . . لمحتنى امرأه . . . فى الطريق سلاومسى . . . قبل الفجر بساعة
كنت اتصعب عرفا وأرنجب فى أحسابها . . . فى اصباح دسب أموال فى صدرها .
وعرت بينما كتب أهدى دألى المدينة الى نحسها وسرحتها سلبت فطرات العرو
والأموال وتشارك الآخرين الفراش .



اللمس :

فى زحام المواصلات شلوا مررب أشهر قبل سداد الديون . . . فى اليوم الدالى
سلبوا أوراى الخاصة ومن بيها نظافتى . . . جعلونى بلا هوية لأنهم كانوا طرفاء . . .

في الترام تشاحروا معي عندما اكتشفوا اني لا احمل غير جيوب فارغة .. مرقوا
بطلوني من الحنف بشعراب احلافة ، حاولت ابقاء عري مؤخرتي فاكشف ابرهم
خروجها بيما كس مشغولا بالدفاع عن نفسي .. فر النصوص وسط صحكات ركاب
الترام مي .. اسرعت ابحث عن جذر انجي حقه دون جدوى .. بحسب جلدي
مخافه ان يكونوا قد برعوه عني .. احسب ناشوه لابهم تشفوا في احده ..
عندما عدت الى الشقه عرفت بهم كسروا نافها وفتشوا في اشياي التي عجزوا عن
حملها .. لم اجد فيصا بدلا ولا يفتنوا فربح اصحت في هوس ساعه او ساعتين
.. تذكرت اني كنت في العري الى اعري ولا ارب في الاملاك ، فجلبت صحكاتي
حتى سمعت اصوات احتجاج عند باب الشقه بطائسي بالسكوب وتكرمي لها الواحدة
صباحا ..

تذكرت لصا فتح باب عرفة كس سكنها فوق سطح بيت .. بحث عن اشياء
بعينه فلما سم بعد ترك فوق فرسي نصفه تذكارية .. كان النصوص يعرفوني ناعما
وينامون باهمام بالغ كل ما ضيعه عفوا لي رصيدي من ثياب واشياء .. كانوا يدرين
في احد ما يروهم في عدوه وبه ، كس اخرج من السيب في كل صباح نحاس
عجيب انه احتمال وجهه ان اعود فلا اجد حتى بلاط القرفة .. وحل تلك التوقعات
اراحني في كل مرة وجعلني احد الامر على محمل اراح الخفيف ولا افعل كما حدث
يوم فرت زوجتي دون ان استكمل اعداد روعي لاحتمالات فقدها ..

روحي اني قرب كات لا عتبه سبب فيه عني لا عرف شروطه .
وان سم اعرف ساعه .. (وهذا مجرد تصور حق) نذكر عرفة .. هو ابرهم
كفوا عن مطاردي طاما كات في سب حرسه .. لكنهم فو .. من راحيلها لم
يسعوا لي غير عري جمدني ابريه ..



البسوح :

كنت اكره اشكاته لأسباب تتعلق بسجف النحفة .. امسعت طوال عري عن
النوح نصف الآخرين .. فلا مقدمات وحدي فكر في الامر برمته ، واثاول الخروح
من مراذه النحفت المعينه بالحج عن صديق سمع فم احد .. يوم صادفه جعلت
أدفع لساني دفع لستف في فداخ التكتاب الاولى التي تصورها مضيعة اسقوط
في حب بقول استمرسل .. لكن لساني كان يعادني بالوقوف عن التلميح ولو من
يعيد الى استجاب استبدل الذي اعراي في الاونه الاخيره .. كنت غائرا وحائنا وحريحا
وكان من ليسير ان اطلب ما زيه دون رهبة .. لكنني كنت اسرجع النحفات المعينه
التي كنت ابدو حلاها داهلا دون ان احرز على طلب فرص من احي الاكبر .. كما في
نكث للنحفات ببدل الحديث في شتي الامور كسني اخوف من ان اكون منسكا او
مفعلا او في شيء من هذا الخليل .. ورغم اني كنت اعرف ان المسألة لن تكلفني اكثر
من النوح برغبة ربما كانت سببها ويسيرة بمفاسمه ، وانه ربما يسدي استعدادا
متمحسا للمعطاء في بذخ .. غير أنني كنت اتخوف بشكل عميق أن يعتذر .. كس
أراجع عن القول ألف مرة ربما لأنني كنت أتوقع احتمالا بعيدا أن برص او حتى
بعذر .. كانت تبرات صوته اني احبها بحروف الاعذار او الرقص تحبس الكلمات
عند أطراف المسان ويقوم سدا هائلا بحول دون نظن الكلمات .. كنت امان خرابته
احسنه واستجدي ان نقصح .. وأرعب .. أرعب اني حد اوب الا اكون مقصوحا

لديه وأحاف في ذن النخلة أن يهوى فوق كمانى معرض سنده قد آكون في احتضاح
أليها . لأنه في مثل هذه الحالة يكون قد مر ما يدور بداخلي من مشاعر .. ودات مرة
أنهم - (كنت يومها أميلك نغودا زائنه وأفكر في إختافها في خزانة من قصوص
المدنية) - انسى أمعج عن المروح في المخطاب اعنسية وأنه من الواجب عليه أن يفهم
دون حوار منطوق .. ويومها دمب أني حذ منى حول رحلة العودة كتب ألين نفسى .
لأنى أوصحت به ما كان يعمل في داخلي حوال هذه السنوات دون معنى .. بل انسى
نعمد إلا أذهب انه زارنا كما يسعنى . ويوم رازنى نفسه بحاشيت أن أطل عليه
وكانا ارتكبت اثنا .. لكنه لم يكن يعرف سر ارتباكى لأنه قام واستحب بعد أن
يصحى دن أحكم العطاء حول نفسى قبل انوم .. وحس في المرات التي كتب فيها في
أمنس لحاجة لجوء من حقي المحروون في حراسه . كتب أناني وأواجه الضياع مستعدا من
ضبابي فكرة أن اطلب .. وسكت هو الآخر حتى هذه اللحظة فلم يفكر في أن يعطى .



الجموع :



القبرش :

بالدفع لاسكانه لكتبهم فروا بعيونهم وشاعلوا عنها .. كان هناك في أحد الأركان مجموعة من الضيعة العاشق . يصحكون على بعض النكات التي تدور حول جهلها ، وازدادوا ضحكا عندما صغر الحاصل لارائها وشيعها بالسبب الغلط والشسنانم المستهجنة .. التفت اليها واكمل درسه الذي بدأه وكأنه واعط قرنتا ابعية الذي ينهى عن الحرام والموبقات في حطة الجمعة . ونصى بعية أيام الأسبوع في معاودة المعسر من أبناء القرية باقراصهم بالربا العاشر بعد الاستيلاء على الزهون العينية ونظم الفائدة .



الحساب :

خطا بسيط \times خطا مركب + آلاف الأخطاء \times آلاف أخرى غير محصورة من لأخطاء = أعداد عجز عن بيائها من الأخطاء مركبة والمشاكه .. ثم اكر منعوا في أى يوم من الأيام في مسائل الحساب .. وذلك كتب أدع الخطوه الأخيرة في كل مسألة دون حل ، وأوقع في كل مره سمعه في غير صالحى . كسى أفاعا بجاحى على الورق رغم يقين في داخله أنى صيف يصوره واضحة ربما يعجز الأسيادة - لدواعي السرعة في التصحيح أو لقصور في الفهم - عن اكتشاف سر ضيعى .



انظفسيه :

شقيقتى الصغيرة ابنى لم تحاور لمعه . بسبب . فبيلة لا اذكرها بسبب ضيعى في مسائل الحساب .. وألح لا يسمي كذا .. لا يسمي ليني ما جئت .. ليحكم ما خلفموني .. على جميع السبب - حر من سؤل - كنعينا يتبادل نظرات المقت ..



الموت كهلنا :

مازال السؤل يدور في أم رأسى .. مازلت أسأل نفسى ان كان هناك ما يمكن الاستناد اليه لأبقى .. اجيب بالنفى ونص محساومى القديمة في مواجهته .. قلت لنفسى انه يتسئل الى كما يحلوه ولا بدع لي فرصة الدفاع . كتب قد أصبحت نابوية الحبوب اسمه ليدين اعرفه بأسى أنحرف من مواجهته صاحبيا .. كنت أشعر في الساعة الأخيرة بأسى أنهالك وأنكمش .. قلت ان اسلاخ حبوب الأبيوبة واحدة اثر واحدة سوف يهون الأمر ويبيع لي العرصة للحديث مع نفسى قبل أن أهمل وأكف عن العويل لا اعرف كم حبة ابتلع ولست مهيا أن أعرف .. ثم يسئل الى قبل أن أكلن الأسوة .. الحذر سرى في الأطراف في داب .. كنت أرغب في ساعة ارتياح .. أرغب في الاستناد الى شىء دائم .. لا أرغب الآن في أى شىء ففدته .. لا أرغب في أن احذر الى هوة أعماق .. لا أرغب في الارلاق واستعوط المعلق بين بين .. لا أرغب في .. في محاسبة لصوص المدينة .. ولا أرغب في كهفها الذي أحببته يتحسس مصدر في حنان ويمتعه لحظة دى .. لا أرغب في الخلف .. لا أرغب في أى شىء .. في امتلاك أى شىء .. أريد ساعة نوم أستريح فيها فوق بلاط القرفة .. أنام .. أنام .. أنام ..



في مسرح الجيب

د : أنيس فهمي

واشمال الأمريكى من وحدة المهمل والبربرية وانوحش سسرو وراه هذه الثمارات المضللة ليحققوا لانفسهم الثروة والسلطان والنموذ على حساب شعب أنجولا الفقير الجاهل المريض ، ويصور فايس كيف يستمتع البرتغاليون بثروات وخيرات أنجولا وكيف يسفخون الاهالى للعمل الاجبارى فى مزارع البن والقطن ، ومناجم الماس والحديد والنحاس والمنجنيز والاسبستوس ، يستخرج البترول ، وقطع اخشاب الورد ، الخوخة من الغابات ، والقيام بهام الخدم فى مصورهم ومنازلهم وفنادقهم ومؤسساتهم .

ان فايس دائما فى مسرحياته التسجيلية فى ساحة بقى ، الاحصاء والارام ، يقول فى ساحة أنجولا الذين يبلغ عددهم خمسة ملايين شخصي تسدهم مائة ألف من البرتغاليين ، الذين يطلقون على انفسهم اسم « ناشرى الحضارة » ، أى بواق ناشر حضارة واحد لكل خمسين أنجوليا !

ويقسم فايس شعب أنجولا الى فريقين : الفريق الاول يكون ٩٩ من الشعب ، وهؤلاء يعيشون فى ضنك وعوز وجهل ، فالعامل يتقاضى فى سبعة من الدولارات ، والخدمة التى تعمل تسع عشرة ساعة يوميا تتقاضى حينهين فى الشهر !

أما الفريق الثانى فيمثل ١ من شعب أنجولا وهم الذين يطلق عليهم فايس اسم المشدجين أو المتكبين ، أو معنى آخر عملاء الاستعمار الذين يتمتعون بالحياة الرغدة لادائهم فروض الطاعة والولاء والاخلاص للبرتغاليين .

ومن الاحصاءات المضحكة التى بوردها فايس أنه بالرغم من أن البرتغال تستعمر أنجولا منذ خمسة قرون ، لا يوجد سوى أفريقى واحد يعرف الكتابة والقراءة من بين كل مائة أفريقى !

وشعب أنجولا الفقير عاجز المحتاج الى لقمة العيش لا يستطيع أن يواجه الاستعمار وجها لوجه

اختر مسرح الجيب من بين مسرحيات الكاتب الالماني بيتر فايس مسرحية الغول لكى يظلمنا على نوع حديث نسبيا من المسرح يطلق عليه اسم المسرح الوثائقي . وهو يقوم أساسا على اختيار قضية سياسية معاصرة من قضايا صراع الانسان ضد قوى التدمير والشر والظلم وعرضها على الجمهور فى نص محتشد الوثائق والاحصاءات والارقام والاحداث الواقعية المتعلقة بتلك القضية .

وفى مسرحية الغول يعالج بيتر فايس موضوع الاستعمار البرتغالى لأنجولا مستعرضا قصته منذ البداية ، أى منذ خمسمائة عام عندما جاء ديجوكاوا الى أفريقيا على رأس اسطول فورتقا ! عبر نهر الكونجو وأخذ يفتى البلاد وبعدها كمر وسار على مواله ولأده الجحش !

وفى هذه المسرحية ، ضبعة الاستعمار لدى شعب أنجولا وتسلطهم وحملهم لخدمة الاستعمار وسحق .

ان المستعمرين يستترون وراء ستار الدين ونشر القيم الفاضلة والادعاء بنشر الحضارة



احمد زكى فى دور الغول

ولا يستطيع أن يلفظ كلمة • لا • إن فائس
يصور كيف أن هذا الشعب البائس فقد القدرة
على التمرد وانطوى على نفسه يلقى جراحه، وكنتم
بين جوانحه كل احساساته بالحزن والغضب
والسخط، وانفذ ينفس عن كل ذلك اما بانغماسه
في عالم الاساطير والخرافة أو بافراغ انفعالاته
في الفرقس وأداء الطقوس، أو بالانين والصبر على
ما قسم له •

وبعد أن يعرض فايس صورا واقعية لحياة
الشعب المغلوب على أمره يصور انتفاضته في ١٥
مارس ١٩٦٦ وتورته على المستعمرين التي كلفتها
دماء كثيرة غالية ومع ذلك فإنه لم يستسلم ولم
يناعس عن مواصلة الكفاح . ولا تكفي المؤلف
بعرض الصراع بين المستعمرين البيض والوطنيين
أسود ولكنه شمر صراحة إلى أن المؤسسة المعادية
تقهر المستعمر هي محاربتها بنفس أسلحته
رأساليه . انه يصرح بأن التفكير في الصراع أو
القيام به بالوسائل السلمية لا يكفي ، وانما
يجب على شعب أنجولا أن يستخدم نفس الوسائل
التي يستخدمها المستعمر ، وينبغي عليه ألا يتهاون
أو يحسن الظن به ، بل يصربه بشدة رغم
وصراوة حتى يقضي على رأسه . ينبغي
أن تتحقق له القلبة في آخر الأمر .
الصدد يقول المؤلف على لسان أحد
« ان كنت سائل ، هذه هي »

لا بد نستخدم جميع الوسائل

الى بيتنا لها العدو »

وقد استخدم المؤلف في هذه المسرحية أسلوب
المباشرة في التعبير ، كما اعتمد اعتماداً رئيسياً
على الكورس والأقتصة وخيال الظل والتمثيل
النصائت .

قام بترجمة المسرحية الى اللغة العربية الدكتور
يسرى خميس ، وبصياغتها الشعرية فؤاد حداد-
وقد اسهمت الصياغة الشعرية المحلية بتصويب
كثير في نجاح العرض اذ جعلت الكلمات تنساب
في نغمة ويسر من أفواه الممثلين كما ساعدت
على أن يقترب العرض من « الكوميديا الموسيقية »
على الاطلاق .

العروض المسرحية :

من المعروف أن المسرح التسجيلي يمثل بالنسبة للمخرج والمشاركين في العرض امتحانا عسيرا ، إذ أنه من السهل جدا أن يزلق المخرج في متاهات العملية التسجيلية ، وبذلك تطفئ على

العرض الفني وجماليه عمليه الأرقام والاحصاءات
والوثائق الجافة التي تنفر المشاهد ، وهو مهما
فيل عنه ومهما كانت ثقافته وعقليته ودرجة
معيته ، فانه يحضر الى المسرح أساسا لكي يقضى
وقتا طيبا ويشاهد عرضا شيقا مسليا . وقد
كان المخرج أحمد زكي بارعا وذكيا فحسب
النسقوط في هذا الفخ وتجع فعلا في كسر حدة
المواد التسجيلية الجافة وسط التشكيلات الحركية
والرقص والفتاء دون أن تفقد أهميتها أو شيئا
من دلالتها .

وقد قسم المخرج العرض الى جزأين يتكون كل جزء منهما من لوحات متتابعة تتضمن عناصر كثيرة : الأداء الفردي والجماعي ، الألحان الفردية والجماعية .. ألحان الكورال، الرقصات والتشكيلات الفردية والجماعية ، والتشثيل الصامت ، كما استعان المخرج بالانتمى والأراجوز في بعض اللوحات وتستخدم فرقة موسيقية اشتركت بطريقة فعالة مع باقي عناصر العرض .

ولما مرّهم ما ايا هذا العرض محاولة خلق
المثل المتكامل ، المثل الذي يمثل ويفضي ويرقص
ومرّتي حركة والانعافية والصامعة .
بدون الاستعانة بمحترفي الغناء أو الرقص . ومع
التي لا تبلغ حد النضج فانها على
حالة حاد . مستحق الاحرام والاشادة

استخدم المخرج أحمد زكي في هذا العرض أسلوب المسرح الشامل وجاء تصميم الديكور بشكل جعل العرض يتخذ شكل السيرك ، وقبل الاستمرار في الحديث عن أسلوب الاخراج نرى من الافق ان نتحدث أولا عن الديكور .

قام سمير احمد بتصميم الديكور بطريقة المسرح الحارثي ، وهو المسرح الذي لا يشغل فيه الديكور الا أقل حيز ممكن تاركا للممثلين فضاءا وامتدادا كبيرا من خشية المسرح مما يساعد على الحرية في الحركة والتشكيلات المختلفة وابراز الاماد المتعددة.

وقد استعار مصمم الديكور وضع الفرقة الموسيقية من المسرح الاليزابيثي حيث كانت الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض تتخذ أماكنها في شرفة مسدرة . ولكن في مسرحية الغول استبدلت الشرفة سقالة ضخمة في خلفية المسرح جلّس في الجزء العلوي منها بعض أفراد الفرقة الموسيقية (آلات النفخ) ، وخصص الجزء الأوسط منها لكرّول الطليعة الذي قام بدور الكورس في المسرحية . وفي الجانب الأيمن من المسرح وضع صندوق للزول ، أما أرضية المسرح فقد غطتها

بعض الممثلين يتخذون من زملاتهم مقاعد يجلسون عليها اذا لزم الامر . وبذلك استغنى المخرج عن الاثاث والمهمات المسرحية كما سبق لنا القول .

وقد فعل المخرج نفس الشيء بالنسبة للمؤثرات الصوتية فقد استغنى عنها وعهد للفرقة الموسيقية . فعاد حجب المؤثرات الصوتية وبذلك أصبحت مهمة الفرقة الموسيقية مثلثة الابعاد : فقد قامت بتوسيعي الاحوال . والمؤثرات الصوتية وبالموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض كله من قوله الى آخره . وبذلك فقد مثلت عنصرا أساسيا من عناصر العرض ولم تكن عنصرا مكملا .

ولم يلجأ المخرج الى الإيهام عن طريق الإضاءة المعقدة أو استخراج الأساليب الرمزية أو المتكلفة بل كان الإخراج في مجموعه يتميز بالبساطة مع الأصالة والوضوح وجودة التعبير مما ساعد على خلق الاتصال السريع بين الجماهير وبين المشتركين في العرض وظل هذا الاتصال منذ بداية العرض حتى نهايته دون أن تعثره لحظة ومن أو انقطاع .

قام عبد العظيم عويضة بوصفح الموسيقى واللعان بقيادة كورال الطليعة . وكانت الألحان في مجموعها جيدة ومناسبة للغة الشعرية المحلية التي صيغت بها المسرحية ، وقد كنت الفضيل استخدام الموسيقى الأفرنجية على الأقل في التعبير عن حدة الثورة . بل أن هذا لا يعر من الإشادة بجماعة مصر للألحان مثل « إيه اللي حابك هنا » .

« أصل الحكاية اتفاق » - « أصله بيرعرف معنى العامل بالأيض » - « يجري الى يجري وناس في الغرب تنفجر » ، ولحن الختام الذي كان في الامة دسحاح له الجمهور بطريقة تلقائية فوقف مصفعا له بحية لروعته ونفاذه الى القلب والعقل معا .

أما بالنسبة للممثلين فإن النص الأصلي لبيتر فايس يوجد به سبعة ممثلين فقط بلا شخصيات محددة أو أسماء معينة بل يرمز لهم بالأرقام من (١) الى (٧) . وهؤلاء الممثلون السبعة يقومون بجميع الادوار . وينتقل الواحد منهم من دور الى آخر باستخدام وسائل بسيطة كارتداء قبعة أو وضع شارة أو قناع أو استخدام عصا وهكذا . . . وبذلك يمكن للممثل الواحد أن يقوم بدور أحد المستعمرين أو أحد الوطنيين ولكن المخرج أحمد زكي استخدم أربعة عشر ممثلا قسمهم الى مجموعتين - مجموعة تمثل الوطنيين وأخرى تمثل الاستعماريين - وكان الاداء الفردي والجماعي جيدا بوجه عام ، وظهر الجهد الذي بذله كل واحد من المشتركين في العرض بوضوح ، ومع ذلك فإن الحركات الجماعية كانت تنفجر الى الانفصا

طلبية مستديرة تمتد الى الصالة متحدة بشكل الجزء الجنوبي من قارة افريقيا . أما باقي امتداد المسرح الى الصالة فقد صمم على هيئة مستويات متعددة مما كان له أكبر الأثر في سهولة الحركة بالنسبة للممثلين ومساعدتهم على اتخاذ الأوضاع الخيالية .

ويتضح مما ذكرناه أن العرض اتخذ شكل السيرك فالممثلين تحيط بهم السقافة من الحلف ونموذج القول من اليمين وباقي أعضاء الفرقة الموسيقية من اليسار واليمين من الامام . وقد عسر الديكور بهذا الشكل عن مفهوم النص بصدق ووضوح دون اللجوء الى الرموز والاشكال الاساسية (فمما عدا جودج القول وهو في عامة الوضوح) وبرك قصاء كبيرا منهم مساهمة فعالة في عمومة الحركة لدى المتشس وساعد على وجود الاتصال المستمر بينهم وبين الجماهير .

بعد الآن الى أسلوب الإخراج فذكر أن المخرج لم يستخدم أى نوع من الاثاث أو المهمات المسرحية (الاكسسوار) بل عهده الى المجموعات البشرية ذاتهم بذلك الوظيفة ، فقسام الممثلون بأداء الحركات الموحية بالعمل في فحاحة الارض أو قطع الاشجار ، وكأنه ونوب فيها جمهور من أهالي ك مدرسة لعدم استهده الخوار والتشكيلات الدالة على اعتقاله ضمه في القيود وقتلهم .

وفي بعض اللوحات كان الممثلون يلعبون باتخاذ أوضاع وتشكيلات في حليلة المسرح لتصوير إبراز ما يعبر عنه زملاؤهم بالحوار أو الأغنية في الجزء الامامي من المسرح . ولم يكتف الممثلون بذلك بل انهم في لوحة المدينة قاموا بتمثيل الاشجار والنافورة والقصر والفندق وكان



مدينة حمدي في مشهد النافورة



الصراع بين المواطنين والاستعمار

ورعوف مصطفى في دورى الثائرين • أما فاروق يوسف فقد لعب أيضا دور انجوي ناثر ولكنه كان أكثر هدوءا وأقل انفصالا من زميله • وقام المرسى أبو المباس بدور القس فأعطانا مثلاً صارخا للنفاق والمتاجرة بالدين • ولفت يونس شمس الاطوار بأدائه الكوميدي الطبعي في دور **الملك الاستعماري** ولكن أدائه كان متكلفا • ولا يغفونى أن أذكر بالثناء على عزب وخاصة في دور الانجوي الذى أراد أن يعمل خطابا يقطع الأجناس **أدوات** فلوله زميله على ذلك

أيه الى جايك هنا هي الغابات دى لنا؟
يفكر فى تربية الواشى فى المراعى فيلومه زميله على ذلك أيضا قائلين له ان المراعى ليست لهم • وتكرر نفس اللازمة عندما يفكر فى العمل بالصيد فى البرارى أو الذهاب الى المدينة • وعندما يستقر رأيه على الذهاب الى المدينة نشاهد لوحة من أجمل اللوحات اذ يشترك الممثلون كلهم فى تكوين منظر المدينة فيشكل بعضهم شكل المدينة وتشكل مدينة حمدي مع بعض المشاتل شكل النافورة • ويتخذ بعض الممثلين شكل القصر والبعض الآخر شكل الفندق وهكذا • وفى هذه اللوحة نجح على عزب فى تجسيم صورة الريفى عندما يزور المدينة للمرة الاولى فتبهره الاضواء والبانى الشاهقة والشوارع النظيفة اللامعة فى حين أنه فى قريته لا يجد حصيرة ينام عليها • وفى ختام هذا المقال لا يسعنا الا أن نهنيء جميع الذين اشتركوا فى ذلك العرض، أما تهنئتنا لمسرح الجيب ومديره أحمد زكى فهي مضاعفة لانه أتاح لنا مشاهدة المسرح التسجيل لأول مرة فى مصر • كما نجح فى تقديمه فى ذلك الاطار الساحر المتعم •

والإيقاع الجماعى مع التوافق الزمني فى الحركة والإشارة • ولعل للممثلين العذر فى ذلك • لأن عملية خلق الممثل المتكامل ليست سهلة • بل نحتاج الى تدريبات كثيرة شاقة لمدة طويلة • وهذا لم يتوافر لهم سواء أثناء دراستهم بمعهد الفنون المسرحية أو فى ممارستهم العملية بعد التخرج •

وبوجه عام كانت اللوحات جميعها جميلة ومعبرة • وأذكر على سبيل المثال تلك اللوحة الساخرة التى يظهر فيها الوطنيون فى خلفية المسرح وهم يعملون ويكدحون فى حين كان المستعمرون فى الجزء الأمامى من المسرح يتقاعزون بأنهم هم الذين يصنعون كل شيء مفيد فى افريقيا فهم الذين يشقون الطرق ويكافحون الملازى والأمراض • ويزرعون البن والدخان والسمسم ويحنون القطن والقمح والأرز ويفجرون البترول ويستخرجون الماس والنجينز ويطوقون أعالي البحر كله بالسفن • انهم منارة الحضارة وعنوان المدنية !

قامت مديحة حمدي بدور العتاة الوطنية الثورية وبدور الخادمة « أنا » • وقد كانت بحق شملة العرض المتقدة حماسا وانفعالا ونجحت فى نقل هذا الحماس والانفعال الى الحاضرين • وكما كانت مؤثرة فى دور «أنا» الشفاعة التى جعلت **الملك** عشرة ساعة فى اليوم • وهى حين فى **الملك** السادس وتذهب الى العمل مشحونة على الإكدام تاركة ابنها فى المنزل يعانى من الحسرة ومع ذلك كله فلا أحد يرحمها • اذما أن تقول لمصاحب العمل انها تود العودة الى منزلها لتأخذ ابنها الى مستشفى الرهابيات حتى يضرىها ويرقصها فى بطنها ويحبسها فى حجرة ضيقة • شباها عليه حديد وبابها عليه تراباس !

وقامت ليل سعد بدور الاستعمارية فكانت تجسيدا حيا للصلف والكبرياء والاستعلاء وقد ساعدها على النجاح فى هذا الدور تكوينها الجسماني وملامح وجهها ولكنها الأجنبية ونطقها لحرف الراء كحرف الفين واستعراضها للزناجيرة البهيرة •

وقد لعبت سناء يونس دور الخادمة « يوانا » ودور العاملة فى مزرعة القطن وكانت موفقة فى إبراز الذل والمسكنة والصبر على المكروه فى كلا الدورين • وممسا ساعدها على ذلك تكوينها الجسماني النحيل وطبقة صوتها الضعيفة التى تستدر الشفقة •

أما الممثلون فقد يبرز منهم إبراهيم عبد الرازق فى دور الجنرال الاستعماري • وفهمى الخولى

قصيرتان

بكى الوطن!

بكى الوطن
حينما صمد العاشق
فوق أرضه الحبيبه
معانفا
وغيب الفارس في الكفن

بكى
الوطن

بكى حين صار غايه
والهمة منظر الكاروباه
بالأسلاك والأقاني
الحزن صار وردة
وموكتا
ودمعه
لكننى أطوف بالاماني
في ماتم الحسرة والكتابة
أضيء شمعة
وراء
شمعه

أصقيت :
كان نهر النيل
يقول واعدا كالارض والصفاف :
أن يعرف الجفاف
يوما طريقه لزهرك الاصيل

مالت على النخيل
الشمس ثم غابت
واطبق الظلام فوق الوادي
لكنها من قبل أن تميل
أهدت الي وعدها الجميل



فرانسوا باسيلي

اعتراف

وسألي : ما الذي نفوبك خارج الحدود

وسألي : ما الذي

يبحث فيك الحلم والسرود

وتسألين .. تسألين

ويدمع السؤال فوق وجهك الحزين

.....

فاعترف :

«صمت على امر الوجود

بكنت على اصحابنا حبيبتى

فاحرب

على اعواد ..

فرانسوا باسيل

نيويورك



ان لا يطول الليل والعمول
وان يجيى العجر با بلادى



اصفيت :

كانت البيوت

والارض والجبال والكن

تقول شعبي لا يموت

ان طالت الظلمة

او تمادت المحن

اصفيت :

كان برق الوطن

يضر وجه الربيع

يخلق فوق شعبه الجريح

يعلن انا باقون كالكزمين



اصفيت : كانت الرياح

تقول في الظلام المجنود :

سيزهز الورد على الحدود

ويطلع الصباح

ويغرد العصفور فوق لغة السلاح



اصفيت : كان شعبي

يهدر مثل موجة بقلبي

وكانت الجموع

تحتاج وجه الليل بالشموخ

تغير الحدود والمعالم



يا وطن النموع

آمنت بالبراعم

والجنود الصاعد والينبوع

والوردة الوليد

آمنت

با بلادى الجديدة ..

الشمس في جنازة

عاصم جاد الله

- ١ -

.. انها الشمس ، أنا فاع هنا وحدي في الظل . حيث رطوبة الاشياء تستعفى .
انخمس جسمي . وأنا ارمق وهجبل المختصر على الطرافات ، اطالعه على الوجوه
الشاردة ، .. اجمع حيطك اللحي الواسي في كفي . واقسم باسمك اني سوف
اشاهد .. بالعينين فقط .. في سواد يدي :

هذه الجحش .. تومي الشمس .. بحر .. بحر .. في ميدان السحير بحديث
هذه الشمس .. في لأم سحر .. سحر .. حورية . وهم يطوفون المساحة
الضخمة للميدان في اعدام سديد . .. وتساعد صيحة عالية كل حين وهي تندر
وأنا بحرق الحصار في فصول في محاولة لاسحلاء ما يدور . أو الاقتراب من
عدسات التصوير التي يتناثر أصحابها في المكان .

ومن بين الصفوف ابردمه التي أصطعب منه الصباح الباكر شاهده اموك
عن قرب . كان يظهر جامع عمر مكرم مبروياً من بعد في ركن قصي من اميدان الفسح
الحلى . .. سيما سادل الايدي امامه . تربت الباقات الضخمة للزهور المنسجحة
الحزينة التي دبت من طول الانسطار وشمعة الشمس ٠٠٠ وبراقدس الأوراق
المقصصة والاحرمه الحزيرة التي تطوق الباقات . وهي تلمع في الضوء مع حركة
الزهور في الايدي .

واحد أعضاء العرفه اومسغه بحسرون آلات المعج انجاسية الضخمة ، مصمعة
اصواب نميطة محتلطة . سيما اطمأن فارعو الضبول على درجة أشد . لطفونة الخلد
الترفيق الأصغر .. ويمسك بعض الحنود اسطفيين في أماكنهم . وهم يستمعون الى
توجيهات العرض ، ويرقبون بدء الجنازة .

وعلى الطوار المقابيل ، وقف رجل تحيل أشيب الشعر في مكان ملحوظ ، وهو
شد قامته . ويربب الجسج في حركتهم استتفة . وتطمس على سرته الاسفة الملونة .
ثم يصطف في عصبة يده على عصاه المعدنية الطويلة وهو يشتت الاعلام الملونة الكثيرة
على طرفيها المديبين بأحكام .



.. لو تشمتد حناجركم - وتظل الاجساد ضعيفة - ، لو تنعالى أصواتكم الدافئة
أعده - رغم الغمام الضخمة وحب السباح - ، لو عند نياض الاعين لميت
الاشياء جميعا ، ... لو يمتد .

.. وزعم كل ما يدور ، فقد ثبتت القروية المسنة بصرها ، يبقايا الدموع
السابقة ، على الجثث - التي تدور دورة واحدة في مهل - ثم تتوقف وهلة - وبسرعة ،
تقلته الى الصقوف الحلقية ، حيث الطواير المنكسة الرموس لوحداث الجيش ، ...
و دعت تبكي في حرفه على مسجده و جعل في حواله حد بقطعه رفرف
مناغة مجنونة ، ربح لها جسدها او عن اسرعها واحلف غصدها بها ، بالرموس
الضعيفة الزجة ، المنصقة بالدموع ، تحب تقلصات الوجه المتشنج في ألم .

.. حبسني الطيبة .. ارحمني .. اسحق جسدني المذهب الجريح دعت ودميك
المنعقد ، اعجنه بطن الارض ... انزع قلب المنعطر الذي نثر .. اعصره دما
ساخنا في كل كنوس الحانات الليله ... لكن بالله تكلم .

- ٤ -

.. العصا المعدنية تدور في الفراغ . .. اليد البيضاء المرفوعة ترتفع في ثقة
لمستقطبا ... اسحق ما راى في المساء
يهرب من الاصابع شطوطه العصب في الارض
هكذا في لغة سطره سنة لاسفه .
.. الرجل يطر حوله سنة بلا
نوم ، والموسمى كعب كة لحظة
حادده من فيه بها ، مبار ...
الى قارعي الطبول .

.. دقات جديدة عالية على الجلد الاصفر المتسدد ، ونفصام مختلفة تنصاعد من
الانوار المعدنية بلا توقف - وقد استركم جميعا في احفاء احفاده - ، ... نسبا أحد
يدور حول نفسه في سبات ، ويذهب هذا مستلجح وهو يرفع مناعة الجوة في رقعة .
دار حول نفسه دورة ، ثم دورتين في مكانه ، وهبط الى الارض باسئانة مستقيمة ،
وهو يردد ذراعه الى الامام واحلف ، سدا للحرارة في سكين منفي ... واسقط
العصا بأعجوبة !!

.. العزف يشتد ، والعصا تتأرجح في الهواء من جديد ، والرجل يتشتم وهو
سطر نظري عنه ان الجمهور المنعقد سيسكب ما قد يكون قد لاحظوه ... ثم
استعداد ايزاده وهبته من جديد ، وراح - في سطره - عصا من دمه كان حر ، من
الاسهم من الذي يؤده - بقوى العصا المعدنية - في الفراغ - في مسافة اعني هذه
المره ، ويلتقيها بيده الفارعة في مهارة ، بينما يضبط الإيقاع بقفه .

.. وفي الحلف ، عند نهاية الركب ، كانت ركة ، قد انتابت طواير الوحدات
النظامية المشتركة ، نتيجة لهذا التوقف المفاجيء .
الاحذية الضخمة السوداء ، التي تكسوها ملابس الجيش الصغراء ، اضطربت ،

وتعثر في الخطوات ، واجهت احمق مرتب صرف اصطف السبب الذي سهر في
مقدمتها لتجنو حذوه . وحدات البوليس بالملابس السوداء المحكمة ، أخذت تلق
الأرض في مكانها بلا احتلاف . . . وبكى كاد أصحابه يفرقون وهم يحرقون بالعباءة
إلى الداخل دائما . بينما لم ترفع الوجوه الصارمة المتكسبة ، لقوات العمل الفدائي ،
اعتبرا الفائرة المنهكة من على أرض الطريق ، ولم تستشعر ماحدث .

وباطّبع ، انتهت الربكة البسيطة ، عندما لغت العصا المعدنية ، بالاعلام الزاهية الملونة . في دمج الشمس من جديد . وعندما أصبحوا في مواجهة المطر ناعما ، كانت الامور فيما يبدو ، قد عادت الى طبيعتها الاولى .

٥٥ انتهى المشهد ، والقروية المعجوز ، ترشف الآن بقايا دموعها ، بالانف الصخيم المحتقن ، بينما يصطف الاطفال في مرح وسعادة وهم يتأهبون للعودة .

وجمعت الاعلام المرتفعة الملوونة ، المثبتة على جانبي المسيرة السابقة من مكانها ،
واحد عمال البطافة يكسبون قفازا ازهر احمر الحبرية ، احيى سحافط من السافاف
الفضيخة ، البطوفة بالاشرطة الحبرية ، على الارض .

وانقص الجمع ، كل انوحوه العامه و حرمة والتي يحق للمعنى في المخرج
وقد فقدت القدرة على الانفعال والدمشية ٠٠٠ كلهم اصرافوا ٠

والله اعلم بالصواب - انتهى -

- لا أعرف كيف وصف الـركب ، .. لكني أسمع أني كنت أطلع وجهك في
 حب ، .. أغزل في حزن العنين ، .. قد انلوى فوق الجمرات المسددة أحيانا ، ..
 قد أصلب نفسي تحت سماءك ، .. قد ألهمت ، .. أفرز ، .. وأصبح ، .. لكنني الآن
 ركعت ، .. استجددك ، .. اه لو سيطعتني غسلي بشعاعك ، .. لو تصهرين كل
 الأشياء في صدري ، .. نصاعد زفرة ، .. اه .. لو جففت دمع المجوس في
 رثي الضامرين ، .. فلم يعد يجدي أن أجمع خطك الذهبى الواهى في كفى .. ان
 انسج منه رداً فوق الخلد المتهتك ، .. صدقيني لم يعد يجدي «



والقصة السورية القصيرة

ربما تعطينا المجموعة القصصية الثالثة (الزعماء) للنصائص السوري (زكريا تامر) مدخلا أوليا لمحاولة فهمه ، ودراسة طبيعته واتجاهاته القصة القصيرة السورية ، فضلا جـدال أن ثمة نشاط خلق وتجريب متعدد يسهم به الآن جيل جديد من الكتاب في سوريا يحتاج منا هنا في مصر كل الاهتمام والدراسة والمتابعة ، فبرغم درجات الاختلاف الطبيعي في مدى استيعاب التجربة القصصية لواقع وطبيعة وحركة الحياة هنا وهناك ، فإن نوعا مرميا من وحدة الحساسية الفكرية والفننية بطبع كلا من المحاولة القصصية في كل من سوريا ومصر ، بل يمكن القول أنها بطبع وبلون اتجاهات القصة العربية المعاصرة أينما كانت المحاولة .

والعناصر العديدة المكونة لهذه الوحدة في الحساسية الأدبية ربما تتبلور في معنى شامل وحب متنام هو المعاصرة . والوعي بهيوم العصر .

بمعنى أكثر تحديدا الطموح لبناء رؤية كلية يعكس في النهاية ببوابة أو باخرى على استيعابها لتناقضات عصرنا ، وإدراكها للقوانين الاجتماعية والسياسية التي تشكل صوره اللوح التاريخي للواقع العربي الانساني ، في مرحلة انصهار الديمقراطية وذبول وشيخوخة النظم الامبريالية والواستعمارية وايضا في مستوى الامكانيات العقلية والفكرية ، عصر الثورة السكولوجية ، وعرو الفضاء والعقول الالكترونية .

وبهذا هنا دراسة هذه الرؤية في مستوى الابداع القصصي السوري الحديث كتجسيد متخيل لفزع الانسان السوري وسط المازق الحضاري الذي يصايبه الآن ، وفي مرحلة الاستقزاز لطموحه التاريخي ، ضد قوى التعصب والاحتلال الصهيوني الامريكي ، وايضا في مرحلة التحول الاجتماعي الى معيش كل شعب واعماره المستعدة ، وصراع الانس والمؤسسات المعاصرة الحديثة ضد قضا عصر الطغاف والمؤسسات والقوى السلطوية المتخلفة .

ومن البداية سنجد أصواتا عديدة تغني كلها وبنضات متنوعة عن القصة السورية المعاصرة ، وقد يمكن حصرها على سبيل المثال ، في الاسماء الآتية .

زكريا تامر ، حيدر حيدر ، عبد الله عبد هاني الراهب ، اديب نحوي ، وليد اخلاصي ، ومحمد حيدر ، ناديا خوست ، وملاحة الحاني ، وخديجة الشنواني ، وانعام سلاله ، ومصطفى العلاج ، الخ . . .

عبد الرحمن أبو عوف

أن بعض هؤلاء وعلى حد قول الكاتب السوري حيدر حيدر يشكلون انعطافة فنية في سياق تطور القصة السورية. قلقة - شهدت محاولات الإبداعية تحليلاً للأشكال القصصية المطروقة السابقة ، ومظمهم تورد على الواقعة التسجيالية المفعمة بالسرد المتسلسل للحادثة والوصف الانشائي الفصح والمثل ، وحل محلها استبصاراً بأعماق عالم النفس الداخلي ليطل على أحرانه وقهره وحشيته ، أن كل هذا التحول في البناء القصصي يتبلور كنتيجة منطقية للبحث عن بنية تعبرية أكثر صلاحية وصدقاً على إعطاء إدراك شامل في مستوى المحسوس ، والصورة ، والمحبس لتسابع المواقف العديدة في حياتهم مرتبطة بالمصر .

مع قصص محمد حيدر ، وزكريا تامر ووليد اخلاصي سوف نلاحظ بوضوح هجوماً شرساً على القيم التي سبوت عام الانسان فيه معقد ، كما نلاحظ استغناء شرساً بالمعمرات بكل أبعادها الدينية والجنسية ، أنها تنكس في نهاية تآكل وانسحاق الانسان في أدنى السد الطبقى الاجتماعي ، غير أنها تمتلك الوعي وتنسجوع المسألة التاريخية الى جانب المسألة الفنية من خلال التاريخ .

ولكي نتفهم حقيقة الاضافات الهامة التي هي هؤلاء المبدعين نعين الالهام المربع خطوط التحولات التي عرفتها القصة السورية من أجل متعاقبة ، ولن نعلمي الصواب لو قلنا أنها تشبه في كثير من الملامح خطوات التحولات التي عرفتها القصة المصرية .

وأسهل اختصار ممكن لنجمل هذه التحولات في المراحل الزمنية المتتابعة رغم اعتقادنا بتداخلها وعدم انفصالها .

١ - مرحلة الأربعينات وقد تحكم فيها التحريب والهوية والتأثر المتبادل بالثقارت العربي والقراءات الأجنبية ، وانحازت في معظمها للاتجاه الواقعي في أبسط أشكاله كالانغماس في وصف التجربة المباشرة والاهتمام بترتيب الأحداث وكشف علاقاتها المتبادلة مع الأشخاص . وكادت تقترب من الصورة الأدبية أو الحكاية ذات الحكمة والموعظة للمحسسة ، التي تعطي سيرة حياة معجزة . ويذكر من أسماء هذه المرحلة فؤاد التماييم ومحمد التجار ، وعبد السلام العجيل وربما هذا الأخير هو الذي سيظل قابلاً للتطور والاستمرار في المراحل الأخرى ، وأن كان من الصعب القول بأنه قد أدخل تياراً فكرياً جالياً جديداً في القصة السورية فهو من

الحافظين الدرس لم يتخلصوا بعد من قواعد الرتبة التقليدية في السرد وعدم الخروج عن وصف البيئات الموعدة التي عاشها من البداية بكل ما فيها من أسس والإرصاد ، ثم أحراراً اسفل في انحاء العالم ، ويمكن اعتبار أدبه أدب رحلة ووصف أجواء أكثر من اعتباره أدب فضائياً وجود ، بكل أبعادها النفسية والتاريخية والمصرية .

٢ - مرحلة مجلة النقاد الأسبوعية وتمتد من عام ١٩٤٨ حتى توقفها عام ١٩٥٨ لقد قدمت هذه المرحلة نهوضاً موعداً في سياق تطور القصة السورية جمع في داخله تيارات من أقصى اليمين وأقصى اليسار ، وانعكس على إنتاج هذه المرحلة ما يمكن اعتباره قمة الاتجاهات الفنية المتصارعة والتي يلقي كل منها صلاحية الأخرى ، الرومانسية والواقعية والوجودية والرمزية ، ورغم أن معظم هذه الحسابات افتقدت عمق الأصالة والارتباط بتنوعيات المشاكل الخاصة لبيئة محلية كسوريا فقد عكس نوعاً ما نبض واقع المرحلة يقول الكاتب حيدر حيدر (أن معظم كتاب هذه المرحلة كياسمين رفاعه ، وفارس روزر ، وعادل شبيب وجان الكسان وجورج سالم ، وعادل سلوم ، انقلقوا عنصر الاضافة والتمايز والاحكام وخضعوا لسلطات لم يعد حدود العبد للندرس - هدف ووركي وزولا ، ودارت معظم تجاربهم حول موضوعات عادية ذات أثر آني قليل الأهمية) .

ملاحظة شبه اتفاق لا شعوري مبهر بينهم على المساييد والبعد عن الأمور السياسية والسلطة الرجعية القائمة آن ذاك ، وهكذا كانت الكثير من القصص تدور حول مدارات عاطفية وعلاقات يومية عارة ، تنسم بذاتية ضيقة الأفق مشحونة بالأسى والحزن العريدين بحيث لا تعد الى الحزن العام الذي ينبغي أن يحسه القارئ .

٣ - مرحلة رابطة الكتاب السوريين وأدب اشمب ، وقد تشكلت في أواسط الخمسينات كتعبير عن بروز دور الطبقة العاملة السورية في الصراع الاجتماعي والوطني ، وتصدرت الرابطة مجموعة من الكتاب الماركسيين أبرزهم اليان ديواني ، وحبيب كياتي وسعيد حورانية وحنا مننا ، وصالح ذهني ، وشوقي بغدادى وانضم اليهم كتاب قصة آخرين غير ماركسيين . ورغم أن هذه المجموعة حفظ رؤيتها المهيوم الاقنسية الى لدى القومي ، بنسب اعتمادها رؤية اعتقادية علمية للواقع الاساني كواقع ديس سيمر بعدد وقصت في بعض التفسيرات الرادانوسه علاقه الادب بالواقع ، وانعكست عليها تنافس مدرسة

تجلبج قصصه الاولى ، بيد انفسا لا تعرف في شخص بلع الار من من عمره النفس او النفس الذي كان فيما هي ، ومع ذلك فرغم تغير حب الشعر ، وحتى الطبع نفسه ، ورغم ان دينه تنمو ، وتولد لذه أذواق جديدة ، وتعرض المعارف الجديدة نفسها عليه بجانب اتباع الاوقاف الجديدة في واقعه ، فان هذا الكائن نفسه هو الذي ينمو بشخصيته وسماته شخصيته .

جلده من قصة أخرى ، يمكن القول انها محمل في داخلها مسبقا كل عوامل هبوطها وقسوها واكلها ، يتأكد هذا المعنى في محاولته (رجل من دمشق) ويمكن اعتبارها ردم ناملات موسسه ومصارعة سيجها عناصر متناقضة من السلوك العبيح والانهزام والشذوذ ، قداروية انسان كسول يرفض بلا تبرير مطلق في مستوى صدق الفنى يرفض كل اوجه الواقع : الاسانى العمل والعلاقات مع الغير ، ومعايسته الأسرة ورغم محاولة الكاتب تجسيد أزمة هذا النموذج عبر اللوحات التصويرية (١ - المسرات الصغيرة ١ - اصيل في المدينة ٣ - التناوب ٤ - العجز والكثرة) يتنقل به من مكان لكان في دورة عبثية فخرى بالانحمار في النهاية ، رغم ذلك فالصوت المرجع التبريري يطن عن أزمة معنى الحياة ، أكثر ما تضمنته البنية الدرامية للعمل القصصى يقول الراوية (فلما شاب أحقق عديم الفائدة .. اشتغلت في أعمال كثيرة .. كرهتها كلها .. لذلك فلان جيوبي تظل على التوام خاوية ، وحالتى هذه لا تخجلنى لأنى اعتقد ان الجيوب الفارغة من الخلود جزء من روح العصر الذى أعيش فيه) ان عبارة (روح العصر الذى أعيش فيه) تصبح نورما منفصلة عن سياق تابع السرد القصصى ، تؤثر على صلب المعنى الفنى ، بجانب كونها نشأوا من محاولة الكاتب سرد تجربته بأسلوب تجريبي لا تعصم للذات المتفق عليها في المعنى الفلسفدي كالتسلسل المنطقي للزمن والمكان والادوات وكل تبعات الحركة القصصية تقدم بشكل دائري يرغم ان محورها الذات الراضية المتأكلة على الفادرة على التكيف المألوف مع واقع المدينة بكل نسب علاقاتها الاجتماعية المتعارضة وأخلاقياتها ونوعية الحياة فيها ورغم ضبابية الأسباب او حذور هذا الموقف الراضى ، فربما يستشف من اليدبل الذى يحمل به الراوية مدى القناعة او صدق هذه الأسباب يقول الراوية من قلب موقف الضياع الذى يسود انه يستعبد استمراره حلم بعيدة من نوع جديد غير مبدنة شنت الجوع والكآبة والفضج .. لا تاريخ لها ، وأيامها تمر بلا اسماء ، .. والسما ، والتمر والربيع والليل والغريف والشتا ، والنهاى والصيف كل هذه العناصر طليقة حرة غير مرتبطة بزمان معين انها مدينة بعمل الناس فيها ساعات قليلة ويقضون فيها اوقاتهم (فى الاسترخاء والتناوب الانتشاء بصرف غاضبة) .

الحياة الجديدة ، كما يستطيع بعد أن يرى أن
يكشف ما هو أساسي فيه لهذا كله يصح (ذكريا
نامر) إبطال قصصه في مواقف لا مخرج منها .
أن الاستغراق في تفاصيل التجربة الأوربية
لدى (ذكريا نامر) ورصد ميلادها وتحولاتها حتى
الآن يعطينا الصلاحيات في الحكم على اكتمالها
وتنجزها في مجموعة الأخيرة (الرعد) والتي
صدرت عام ١٩٧٠ (منشورات اتحاد الكتاب
العرب) .

إن المثير في البداية هنا هو توصيل الكاتب
لأسلوب أدبي لا يضع أمامنا أفعالا إنسانية إلا
ليصالح معناها الثاني أي قيمتها في (المطلق)
ويقينا أن هذا المطلق يكشف عبر تراكم الصور
المتداعية والمقدمة في إيحاء وتكثيف ليستب
الحدا ، القصيدة العائنية ، أن هذا المطلق هو في
النهاية تأكيد الإنسان ضد عدا العالم ودفاعه
نجاه لآبدية ، أو يمكن القول إنه غوص في واقع
لا يقع تحت مثال الشجوب الذي تفرضه عليه
بروسية .

في معظم قصص هذه المجموعة
وقائعها ، وقرارات الشخصيات وردود أفعالها
لا تبدو ، وكأنها مترابطة بموجب ميكانيك
السيكولوجي أو الأدب الوصفي ، بل هي
سلسلة من الأحداث التي تتصل ببعضها البعض
أبداً ، مما يبرزها في السرد واختيار هومها الفكرية
أبداً التركيب على هذا النحو التجميعي .

١ - قصص تروصد أزمة (الفرد مع السلطة) ،
الإنسان هنا يرى ، والسلطة دائماً تتمتع به وتعاكسه
وتقتله ، غير أن الأزمة التي تبرز هنا سواء أكانت
مكبدة بدايتها أم كانت تصبو إلى تجاوز نفسها
يمكن اعتبارها وتحتفظ أزمة وجود إنساني
تتناقض فيه الامكانيات المحددة للواقع الاجتماعي
والتاريخي مع الامكانيات المحتملة الأرحب والأغنى
والأكثر برادة ، يستدل على هذا المعنى بكل من
قصص (السجن ، الصقر ، النسيان ، عباد الله ،
جوع ، الشرطي والحصان ، آخر الرايات) في
قصة (السجن) يموت (مصطفى الشامي) البناء
بعد أن تعب من بناء البيوت وبعد أن أحب الحياة
كما لم يحبها إنسان ، وتم دفنه بعد ساعات
وولدت زوجته (لينا) وأخيراً رقدت حزينة وحيدة
في راسها . هكذا نأى عن البيوت والمواويل
والنجوم والعشب الأخضر ، غير أنها فجأة تبصر
(مصطفى الشامي) قادماً كشجرة بلا أغصان
متلها بفقته الأبيض غير أن الشرطة له بالمرصاد
تتمعيه وتدمم البيت وتحمله وكأنه قطعة من

المتجمع الصناعي ، وأسقطت على تمتنات التحول
الانتاجي المصاحبة للتطورات العلمية الهائلة .
أسقطت عليها كل أزمات الإنسان المعاصر ،
دور وضعها في سياق أطار علاقات الانتاج
واكتشاف قوانين تفسير المجتمع والتصرف
على مواصفات الطبقات الاستغلالية التي
قلبت التطور الانتاجي لوسائل أرباحها في
حيث هو تحرير وامتداد لفسادات الإنسان
الخلاقة ، بجانب عدم التعاضد للمساواة التشوي
والمرية التي يعانيها العمل الإنساني حيث
يصبح المبود الوثني خطبوطاً رهيباً يسقط منطق
اليورصة والتفعية على العلاقات الإنسانية والقيم
الروحانية ، فالسلطة هي غلبة الجهد الانتاجي
للمجتمع والسوق هو محل اختبار الصلاحيات
والقيمة لكل شيء مادي ومعنوي وأخلاقي .

فالمعامل المطرود في قصة (الأغنية الزرقاء ،
الخشنة) وهو هنا يوثق مصاحب لأفكار الرواية
يلجأ إلى المقهى حيث الكسالى ، والباعة المتجولون
والحمالون ، وأناس بلا عمل ، يذهب إلى هنا
ليعلن تمرده الرومانسي الساذج (سأعدم المعامل
.. وسأجمع الآلات في كل واحد .. ثم أقول
بصوت كله مهابة : أنت أيها الآلات مخلوقات
مجرمه جنم من بلاد عربية .. حامله لك السمات ..
أنتي أمر بعطيك باسم الإنسان الذي تركتني
نجياً وديعاً .. هيا يا بلها ، .. أوجعوا الأرض ..
إنها الأم الوحيدة التي تعطيك خبزاً وحرماً دون
أن تلوث فلاويكم بالكراهية .. ساحول المدينة إلى
قرية كبيرة معاملة بحقول خضراء .. (الخ) وقد
لا نحتاج لأمثلة أخرى لكي نبرر تناقض ما يدعشنا
في البداية من معاجات جزئية عبر هذه العوالم
القصصية التي قدمت بحسبة أسبانية ، تتناقض
مع فكرياتها الفخلة عن خلاص الكسالى بجانب
التكرار الملل لنفس زوايا التصوير مما يجعل هذا
العالم القصصي في النهاية يتبدى ضيقاً ومحدوداً
ومصنوعاً ، وربما سيطر هذا اللون المفاجع سائداً
بدرجات خفيفة في المحاولات التي أعقبت هذه
المجموعة ، فكل من قصته الطويلة (رحيل إلى
البحر) أو (سليمان الحلبي) استبصار قاتم لمأساة
التعذيب والقتل والموت البطيء المتكرر عن طريق
بتر أعضاء الجسد عضواً إثر عضو ، إن الرئيسي
هنا هو أن عمل التخيل القصصي وضع الإنسان
في هذه الشروط الاستثنائية ، ومن هنا كان طابعه
اللاذع وادخاله لنا في عالم منبسط خطر ، وربما
يؤدي ذلك إلى أن تصبح القصة آنئذ تجارب
أخلاقية ، تنهل فيها المصائب على البطل لتجرده
من كل مظاهر المعاشية الصغيرة التي تأتيها بها

٨٠٠ هـ - ١٠٠٠ هـ : يزدى واجينا ٠٠ بحى أيضا حملنا
اسلح فيصيح القائد ساخطا (حملتم السلاح
وجلستم وراء الكلاب تحتشون الشماى والقهوة
وتشدون عن الوطن والنساء) ٠

عبر ان الحكم كان قد أعد قبل الاستجواب ،
أعد ان الذين يتحكمون فى الآخرين عبر المكاتب
المكيفة الهواء والذين يجلسون على قمة هرم أدوات
لنهر فى الدولة وهم دائما لديهم المستندات التى
تردد من وجهة نظر مصالحهم ومصالح سادتهم
نهمة التآمر والخيانة ٠ حرق السفن قد خدم
الاعداء ٠ وصيحة طارق بن زياد (البحر وراءكم
والعدو امامكم) تتلانى أمام أجهزة العنف
البيروقراطية ، وهامم (قد أتوا وفتحوا باب
الزنازة ودلفوا الى داخلها ولم يتدششوا حين
العدو (طارق بن زياد جثه هامده) انما سارعوا
ينقلوبه الى ساحة المدينة ، وهناك تلوا الحكم
وتم شتقه دون أن يرد على سؤال يتطرق برغمته
الآخره ، ولعل الكاتب يجعل هذه الرغبة على
لسان الضمير الجماعى المنسحق عبر تاريخ القهر
الاجماعى والذى طالما عاش فيه الإنسان العربى
عندها نبهى هذه القصة الجسيمة قائلا تحت
عنوان :

— من موطن مثلى —

الى السيد مدير الشرطة (خضوعا لأوامركم ،
أرجو ان يكون موت) ان هذا المعنى القاتل
الذى يرموه العربى . يجسده القصص بصوته
الذى يرموه العربى . يجسده القصص فى البناء القصصى ،
طبيعة كل أدوات التعبير المعاصرة

ك مركز : لاحظ ، وتكتيف الإحساسى فى صور
مرتبطة ، القطيع فى السرد فالقصة موزعة بين
المقاطع لساعة الأيقاعات الموسيقية ١ - الانتقال
٢ - الأسجواب ٣ - مشروء اعنه ٤ - الاعداء
٥ - من موطن مثلى

متضمنة مزجا بين العينى والتخييل ، الواقع
المحدد والواقع فى الامكان ، غير انها تلتقى كلها
فى لمن القرار مقسمة نوعا من قصة (قاتلوا
التاريخ) حيث يصيح (طارق بن زياد) رمزا
معاصرا لازمة مواجهة الإنسان العربى لكل قوى
التسلط والقهر التى تشل قدراته على الإزدهار
فى صياغة مستقبل أرحب ، ويكرر الكاتب نفس
النهج القصصى فى قصة (التهم) حيث تستدعى
الشرطة من وسط المغابر الشاعر (عمر الغيام)
المحاكمة ، فيرفض ، وعلى الفور يصل الى المقررة
عدد من الشرطة ويعملونه الى قاعة المحكمة ،
وهناك وجهت اليه تهمة (كتابة شعر يمجدهم)
ويما ان بلادنا تلمص الى تحقيق الاستغلال
الاقتصادى ، وقوانينها تمنع استيراد البضائع

الحديث ، حيث يشل أمام قاص وديع الابتسامة
عمره آلاف السنين وقد وجه الى مصطفى تهمة
الفرار ، وبعد ذلك نطق القاضي بالحكم الايدى ،
بناء القصور فى ارض غير محدودة خضراء ، واعتيد
مصطفى الى هناك (وفى تلك اللحظة كانت الارض
الجرداء ، والارض الخضراء لهما سماء واحدة
مصنوعة من قصبان فولاذية) ، وفى قصة (عباد
الله) تصحب (عبد الله بن سليمان) فى رحلة
البحث عن حذاء (فقد ولد (عبد الله بن سليمان)
حافيا وترعرع حافيا ويسير حثيثا الى القبر بقدمين
حافيتين) ، ويوما ما اغراه خلو الطريق وعبور
رجل به حذاء لامع جديد فانقض عليه وقتله ،
وفى نفس اللحظة التى حاول فيها انتزاع الحذاء
قبضت عليه (دورية من رجال الشرطة ،
ودفع الى المحكمة ولاستأنه بكى ذبا
باسفا على ابلبيس وفى يوم الجمعة وبعد الصلاة
نحلق الناس مطمئنين راضين حول حلقة من
الجند تطوق (عبد الله بن سليمان) ، وتم اعدامه
بكل بساطة بعد ان ابى ان يذبح حيا
بعد ذلك حبه معرفة

الاسعاف ودفن عبد الله بن سليمان
بهاية عمره للضالين الذين لا يريدون أن يظنوا
حفاة حتى موتهم)

وبعد ألا عظم الحرية عظمه منة البلاد
عبد المحيى الحافى لمعى ل... الى
يتبسط لأول رحلة بسيطا هياذجا ، بل ويجيب
التأمل فى حدة الانطباع التى تتوافر عناصر
عديدة فكرية وفنية فى اعطائها للعارى ، فالجو
القصصى نسيج متشابك من الواقع والحلم العينى
والرمزى ٠ وارض القصصى رمز أبهى سلال ،
يتنفس فى جسد العمل الفنى من أكثر من زاوية
والمدينة التى تفص بالأحداث والأشخاص ، مدينة
مستوحاة من خيال الوجدان القصصى الشسمى
الذى طالما تربينا عليه ، غير ان المجازات الرمزية
المنتشرة هنا وهناك فى القصة لا تثبت أن ثقفتنا
بأنها تنقص عالمنا ٠ وانها تنقص أبدا الهوم
المعاصرة فى قصة (الذى أحرق السفن) اكتمال
فى متفرد لتحسيد هذا المعنى فلقد ألقي القبض
أخيرا على (طارق بن زياد) وسألتها (كفت
الاشجار الخضراء فى الشارع عن النفس لحظة
تحلق عدد من رجال الشرطة حوله وهو يمشى على
المحاكمة صيفا حرما ورمحا متبا) ، وقدم الى
الضامة ونف استجوابه ، فهو منهم بتبديد أموال
الثروة) فقد أحرق السفن دونما إذن من رؤسائه
يقول طارق - حرق السفن كان لا بد منه لكسب
النصر ٠٠ أين كنتم وقت الحرب ؟ يردون فى

الأجنبية ، وبما أننا لا نصنع الحجر ، فإن هذا السطر يصير تحريفاً على المصطلح باستيراد المصاحح الأجنبية يعاقب عليه القانون)
وينتقل التحقيق (فمن يكتب اشعر يعرف القراء ويسرى الكتب والورق الأبيض ويسال باع الذهب عن وع الذهب اى من سربها المتهم وهل فيها كتب سياسية ، وتشهد امرأة هروم بان المتهم لا يحب سوى الدلعاب في حين ان النصف يرى ان من الشهود ان يحب انسان الدلعاب اكثر من حبه للحكومة)

٢ - قصص (تستطرق عالم الطفولة الشفاف كبدائية التعرف على حقائق الحياة الاولى) ان كلا من قصص (الرعد ، الأطفال ، في يوم فرح ، الكذب) تشكل لدينا وحدة عناصراها استخدام الخيال لاقي مدى ، وبراء احلام الطفولة وتتضمن عديداً من التساؤلات التي ليس لها من جواب مقبول من الجميع اسئلة حية وحادة يقول التلميذ الصغير في قصة (الرعد) (لا تذهب الفيوم صباحا الى المدرسة ، وانا هزمت الشمس الا تشرق فلم تطفئى فخرمت على الانتقام منها حين اصبح طويل القامة)

ثم يتحدى مدرس الحساب عدداً من جابج بسرعة ٠٠ لدينا عشرة ملايين شخص سنقنا سبعة ملايين فكم شخصاً بمر من دة الحياة)

٣ - فرض لاحد من اكره الحسب ، وكره الشمس ، والصفيف والغريف والرابع اكره الليل والنهار اكره السب والاحد والاثنين والثلثا ، والاربع ، والحسن والجمعه ، وكره الشمس والقمر والنجوم وكره الأغاني واللفظ والمصافير) كره الرجال اكره البناء اكره الاولاد)

ولعل صوت الرفض والاعتراض على تآكل وعين قيم قسدت صلاحيتها لكي نتحكم في المستقبل وتمنع حياة جديدة تنلمس وجودها . لعل هذا الرفض لا يحتاج ما اسهانا في التفسير ، غير ان ما يهنا ويثرتا هو صياغته في حوار ذكي متخيل وعبر واقع وجداني رحب في مستوى مافوق الواقع العيني المحدد يصلح فنياً لنقد صيغ الافق وسيادة اللاعقلاني في العلاقات الانسانية . في قصة (الأطفال) يفرقنا الكتاب في جو

حائم يرى صدى عطر عذبة لا يمس ان يعرف في بنائه المتحيل على عدة تساؤلات عن الشروط الأولى للحسب أو معنى آخر عن حقائق وجوده ومعنى الاشياء الخربة ، الكلية به حين ضلنا في طفل ، يتساءل عن صبه ، حب مدامه احتارت الاسلوب التعبيرى ١ - في الليل ٢ - مخبأ القمر

٣ - اليد الصغيرة ٤ - عيوم ٥ - صديقنى الشمس ٦ - الغزال السجين ، يتم التساؤل هنا عن رحابة البحر وأثلا محبود ، ومخبأ القمر وجدوى الصداقة والاستحالة فهو يعلم بسرقة نجمة ، ويفزع من اعتقال حربة عصور ، ويصادق الشمس لأنها أعطته الدفء ، وبزالت ارتقا شسته ويلهث خياله في خلاه الصحراء ومستمها وأفقها و . ع لأنها لا يعتوى سوى عزلان مدعورة وزرعه مخدمة هنا هي رؤية الشخصية المتدمجة في مفامراتها ، وهذه الشخصية هي التي تختار التفاصيل المؤثرة ، ومن هنا ندخل في هوسها غير أننا من خلال لا منطقية هذا الهوس ندرك قصداً منطقياً ومفرداً وموقفاً من الواقع ، في كل من (قصص ، العرس الشرقي ، النابالم ، الكذب ، الهزيمة) نجد أدانة لكل القيم النفعية التي ما زالت تعفن رائحتها جو بناء المستفسر للانسان العربي ، في قصة (العرس الشرقي) تم عملية خطبة صلاح وهيفاء ، كما تتم امة عملية شراء وبيع ، ان الحوار المتحيل ٢ - نوع من لصراحة مهما كانت قائمة ٣ - كذلك لا منطقية الأحداث .

٤ - ان هيفاء تحول الى السوق وتوزن كاية بما في كل ذلك في أحلام صلاح الدين ٥ - حة فيه حلا مشكلاته .

٦ - من عيسى بن المولى الوافع المؤلف بحيث يبنى من عناصرها الاحداثية جو قصته الميمية بطابعه الخاص وسط بعض من القصص العربية المعاصرة التي يتميز كتابها كيوسف ادريس ادريس ويوسف الشاروني ، بجانب تجربة الموجة الجديدة في القصة القصيرة التي قدمها في السنوات الأخيرة في مصر جيل أدبي جديد حقق تحولات غابة في التراث ، سبق أن تعرضنا إليها في دراسات مستقلة .

وقد تبقى نماذج وقضايا أخرى في العالم القصص لهذا الكاتب تقرينا بمزيد من المناقشة والتحليل ، غير ان الاكتفاء بهذا القدر الذي أوردناه يعطينا الصلاحيه للقول أخيراً ، بأن جوهر الاضافة هنا هو تبديلها الاسلوب القصصى بحيث يمكن في اطاره جعل المشكلات الكبيرة التي تواجه الانسان العربي في صراعاته الحضارية لاكتشاف حقيقته وانسانيته جعل هذه المشكلات محسوسة عن طريق وقائع لا أهمية لها ولكنها محسوسة بها من خلال اصداها بطريقة مغالطة وربما يزيد كل ذلك من فرص اكتشاف حلول لها سواء اكانت هذه الحلول تعود الى الإرادة أو اللاشعور .

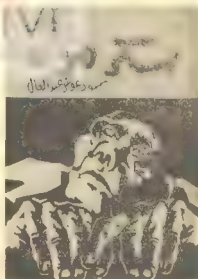
كتاب جديد

سُكَّرٌ مُرٌّ

محاولة في الرواية الجديدة

بعد البداية أن رواية «سُكَّرٌ مرٌّ» محمد قطب هي عمل فني، إنما هي أسلوب في الكتابة، أسلوب الرواية الجديدة، التي تجددت ملامحها على أيدي كتاب جدد، المتمثل في حيز الضخامة، والحدث الرئيسي، والبطل الواحد، والشخصيات المزدوجة، والتسلسل التاريخي والحداثي ورقابة الزمان وتناغمه، والحبكة، والتعقد والافراح... وغيرها...

إنها رواية تعالج قضية الجاسوسية من خلال شخصيات محبطة، يقصد الكاتب إلى تعريفها كلف الخارج والداخل في مواجهة حادثة، ورمز رواية تتحدد منذ جلوس زئوبيا في مكتبه صباحاً بحسب كوب الشاي، ونسبي ناسبه، آخر رشقه له، وهي حلال هذا لرمز الضيق حلاً... مسرحي روائي كل حدث لرواية من حلال زائد، أي، الشامل لتيارات وعي متعددة... من أذن ليست رواية حدث، يتمو وتطور في مسابك... وليست رواية شخصية، بقدر هي رواية تحليلية تفوق في أعماق الذات من أجل الكشف والتعريف من خلال تتابع متقطع عفوي للانطباعات والاحساسات، وسيل مستمر في غير نظام.



محمد قطب

ينسج الكاتب خيوط روايته ..

شخصيات الرواية ، شخصيات مثقفة بتحقيق وهم - فنونيا مشغول بشعوره عن العالم وعصام وناهد مشغولان بالجنس والتجسس ، ونانا مشغول بالبحث عن الاسكندر ، والبواب غارق في مشكلة بناته الخمس ، ولقد فشلوا جميعا وأوقمهم الوهم في حبائله . ومن هنا فإن الشخصيات مدانة ، يعقد الكاتب محاكمة في آخر الرواية لادانتها ، ومن ثم لنخطيها ، وحين تنتهي المحاكمة بلفظ هذه الشخصيات ، ينتهي زونوبيا من رشف آخر ما بقي من الكوب ، ثم يسقط فاقد الوعي تماما .

فالرواية تعالج قضية كثيرا ما عولجت ، وحدنا لو عالجها كاتب أثاره ، لشوقنا ولعب بمواقفنا .. لكن ذلك لم يكن مقصد الكاتب ، بل إن صلب الحدث نفسه وهو التجسس لم يهتم به لذاته ، بقدر اهتمامه بفرض باطن الذات ، وسيطرة الوهم والعت والخوف عليها . وهذا العرض لا يغنى عن قراءة الرواية ، فهي سباحة في باطن وذهن وشعور القارئ .. الا أننا من خلال الرواية ، سنرى مدى توفيق الكاتب وعدمه - فنيا - في معالجته للموضوع ومدى تمثله لفنية الرواية الجديدة . فالشيء الوحيد الذي يستطيع أن يعدلنا عن الرواية هو الرواية .

نحو الرواية الجديدة

إن رواية سكر سر ، تحوى في داخلها مركب الصفحة والخطأ في الرواية الجديدة .. وعالم الرواية مهتز بهتزاز الواقع وغربة الأشياء ، فالغربة تعدت انقلابا في ذات الكاتب ، فيصبح من العسير عليه أن ينصرف في مواجهتها ، فتلفد الكلمات - بالتالي - مدلولاتها .

والكاتب في الرواية يعثر الذات على عديد من المواقف الجزئية ، ليؤكد عنصر التفقيد النفسي لردود الأفعال المادية ، كما نفتت عصر الزمن الآل على شريحة الحدث ، ويهتم بالزمان الذاتي الذي لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس ومن خلال ذلك يحدث الارتباط بين المسكان المفتت والزمان السائل في حركة ضوئية . وليست الحركة الضوئية هنا بالمفهوم التقليدي لارتباط الحدث واستمراره وتوحيه ، وإنما تأخذ أطوارها هنا بين الذات المبعثرة ، وداخلها الحائر ، والزمان الذاتي والمكان المفتت ، في وحدة شعورية واحدة .

ولقد أدى ذلك الى الاهتمام الشديد بالوصف ، الذي لا يؤمن بأهمية الأشياء ، ودرجة استغلالها ، بقدر الوعي الشديد بمزاجيتها للذات وتغلغلها في النسيج الداخلي . وربما كان الوصف المتراكم سببا في الغموض الذي يتليس العمل ، وسببا في

وهو في ذلك ينحو نحو الرواية الجديدة ، تلك التي اتسمت بالغموض والتعقيد ، وسيطرة الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق ، والتفقيت على الربط العضوي .. والفرد على المجموع ، والعقل الباطني والهاديان على العقل الواعي والمنطق .. فضلا عن بعثرة الذات .. والتعبير عن اللحظة الزمنية ، والتحرر من مفهوم الكتابة التقليدية كمحاولة لادراك الواقع قبل أن تشوبه نظرة الإنسان .

ومع أن الكاتب لا يقصد الحدث لذاته ، ومع أن الرواية ليست رواية حدث .. نستطيع أن نلم الخيوط التي صنع منها روايته ، مؤكداً في البداية أن الاحباط هو الخيط الأول الذي يربط شخصيات الرواية مجتمعة ، كما أن تأكيد الذات عن طريق تفخيخها ، أو انسحابها ، هو الخيط الثاني .

محور الرواية

تبدأ الرواية بجلوس زونوبيا في مكتبته صباحا يحتسى شايه .. قد سيطرت عليه تهاويم الشعر وزونوبيا ، موظف وشاعر ، وفاشل في تعليمه الجامعي ، آمن بفكرة أنه نبي ولد في افريقيا ، على يديه ستعود الأخلاق ، ويتكون الإنسان الجديد ، يحسن بعزلة شديدة وبضغط اجتماعي ناتج عن حساسيته المفرطة ، أحب تعليمه ما عدا ذلك ، فشله في تحقيق حبه ، يصنع من خلاله عالما معادلا نفسيا لحالة الاحباط المستمرة ، والتي تأبى عن رفض انتاجه الشعري . ويقطع عيه خلوته عامل الشركة حين يخبره ، أن شخصا يريد استئجار الغرفة الداخلية من شقته ، وحين يطعن الى القادم يوجز له الغرفة ، ومن ثم يتعرف بعصام الطالب في كلية العلوم ، وهو طالب فاشل ، طموح أكبر من امكانياته ، ويتعرف في الكلية بزميلته ناهد ، وهي الأخرى تعاني من ضغط الأسرة ، مثله تماما واتخذ الاثنان الغرفة مقرا لهما ، يمارسان فيه الحب والجنس ، وينظمان خطط التجسس ووسائله . ولقد لعبا على زونوبيا يشتي الوسائل ليوهما به غير حقيقتها ، واستطاع عصام أن يؤثر في زونوبيا وينشغله تماما بحيث تنعدم عنده الرقابة ويقل التساؤل .. وتعتقد بينهما وبين مسيو نانا صداقة متينة ، وهو مثلها مشغول بولهم .. يوناني عاش في الاسكندرية ، يمتلك كازينو ، تسيطر عليه فكرة البحث عن مقبرة الاسكندر .. ويصنع عصام حول البواب حصارا لاحتوائه ، وينجح في كسب ثقته . ثم يبدأ عملية الاغراء للبواب وابنته من خلال المسال والتقرير به .. انه يمارس مع ابنة البواب شيئا جنسيا لم يصل الى درجة الفعل .. ومن خلال هذه الشخصيات

ارتباك لغوي يفقد صحته التجوية ، لأن التلازم بين السرد والحديث يفقد الأداة الوظيفية لعملية التوصيل ، فحلم اللفظ قلدا حسيا ، أفقده مواضعه ، وبالتالي ففانتازيا العبارة توكيفها المكان .

والرواية تدور في مدارين كبيرين : المدار المكاني المحسوس ، الذي يخلق بتحديد جواً من الصراع الدرامي الذي اتخذ داخل الذات مجالا له . والمدار الزمني السائيل ، ليعطي مرونة فنية ، وحرية تعبيرية . ومن تتبع خيوط الرواية ، لنسج نجوة بين الشخصية وأداة التعبير . فالشخصية نمطية من وجهة النظر النفسية ، وتعبير الشخصية متشابه غالبا ، وإيقاع الرواية بطيء وتداخل مناطق ذات الشخصيات يبهت ملامحها ويسطح إبهامها . وهو ناتج عن الاهتمام بالمبالغة في الشكل الجديد ، فافتقدت الشخصية الصورة المفردة .

ويبدو أن الكاتب استخدم شكله الجديد كحيلة فنية تهيئ له مزيدا من القدرة على استكشاف الجوانب المختلفة من عالم الشخصية . وبحيث ينضج تشابك العلاقات في زمان متداخل . وهو قد نجح من هذه الناحية الشكلية ، إلا أننا نحس بافتتال قائم بين الشكل وموضوع الرواية . بحيث تفقد الارتباط الحسي بينهما . وبأن الموضوع لا يعالج إلا به (أن الشكل والصورة والصياغة الفنية أو الأدبية ليست مجرد ملامح خارجية ، وإنما هي عملية أدبية ، نقطة في قلب العمل الأدبي أو الفني نفسه . عملية إنارة داخلية) . وبهذا تصبح أداة مسخرة تُرشد من التعقيد في باطن التجربة البشرية لإعادة صياغتها - فنيا - على مستوى ناضج .

إن عالم الرواية ، عالم محبط الرغبة ، مزدوج الشخصية ، يفتت الأحساس ، هزول الإرادة يتحرك في الغربة المادية ، والنفسية ، وفي عبث محاولة تحقيق الذات ، عن طريق تضخم الأنا ، والذي أدى في النهاية إلى هذا الجنون الذي شمل شخصيات الرواية بلا استثناء .

نبي سلام جديد

فزنوبيا تضخم ذاتها ، وتصور أنه نبي سلام جديد ، ولد في إفريقيا ، يشير بعالم جديد عن طريق الشعر (الفن يا صديقي لا تملكه ، لكنه يملكك - ولقد حبل الشاعر نفسه إعادة التوازن للأشياء ، وإيجاد حالة الطهر من جديد . قالها مويو - والروح خاوية - سوف أعيد الأخلاق إلى العصر ، لا بد من الطهر ، لا بد من الملاكية - ولقد وصل بذلك إلى حالة جنون مرضية يصغف عصام قائلا : مسيو نانا يبحث عن المستقبل والشاعر يبحث مثله عن مجده . كلاهما تائه . ميتان .

ولقد شكل الحب الرومانسي علاقته بأجادة ، تلك التي أحياها في إطار العجز عن الإتيكالا الجنسي المحفور يشرب العرق سوس . منشط . . . ليحاول . . لا تحارب . . مراكب نوح فوق رأسي . . يا مربعات الجنس خطوطا . . ولقد أثر فيه عصام حين أوهمه بنشر شعره وإعلان اسمه ، وأصبح الغريم صديقا له « ساسع رأسي وعمري بين يديك . . يا أحب إنسان . . هذا سرى » . أن تضخم الذات أدى إلى الانسحاب ، معاولا . . أن يقيم من ذاته المعادل النفسي والبدلي للأحاساس بدرجة الوجود الذاتي له . . مستخدما في ذلك الاسترجاعات . . ومخالفنا منطق المؤلف . . ومتحركا بحركة الذهن . .

إن مستوى شعري جيد من تلقاء نفسه . . الوحي . . الأصدقاء . . صبقوا لي مليون مرة . . أنت تشدنا من الفردوس . . كلماتك مطررة بالورود . .

وفي عبارة مركزة ، موحية بتواصل نفسي ، يحل الكاتب العبارة حياة بأكملها ويطرزها بصور بلاغية ، تقليدية ، رغبة في استخدام المجاز . .

(أنت ابن الحب يوجد لو عاش الآخر . . مات الآخر . . أنت ابن الكراهية) .

وكانت الكراهية حين ماتت قطعت ما جادة . . ذلك الحلم الرومانسي الذي اتخذ يدبلا لضغوط الواقع الخارجي . « اللغة كانت بالدمع . . ذبح النفس قطعت لكي لا تموت . . فتوقفتني . . ففقدت الأمل . . والى الله القدرة على معاودة البحث . . والاستمرار . .

وعصام هو الآخر يعاني من حالة الإحباط هذه . . هرب من قسوة الأب ومن « جمهورية الأم » . . وانطلق إلى عالم الحياة وبيع الذمة . وتمرد . . رغبة في التدمير السادي لتحقيق الرغبة المؤقتة والسريعة . . وعلى نفس الدرب يتعرف بناهض « هجرت القطط بيوتها . . ملكة القطط تدخن سيجارة مثل . . أنه الضياع . . الحياة افتقدت غلريتها . . منذ عرف آدم طعم التفاحة . .

ومن مدلولات اللفظ المتناثر على مساحة العمل الفني ، تتحدث الشخصية . . فعصام يصف نفسه بقوله : « أبوك لم يحلم مرة بليون جنيه (جائزته عن تجسسه) عيونك في فيتنام ، تقفل المئات . . أظفارك في لون الدم . . والصدر عنوان التقدم . . إن الدلالة الغرائزية تنضج ، كفيرزة العنف ، والتملك ، والجنس وكتنتيجة لعصر يصفه بقوله :

« الحرام لافتة عصره . . قالوها كل يوم كواجبة عريضة فوق كل شيء . . ولم يخلقوا لنا إلا مركبة يجرها حمار » .

وبرغم الانسحاق وراء التجسس ، والارتباط
بأنصفي القديم رمز التفسخ والوصولية .. ورغم
مظهرية الحياة الناعمة ، التي يعيشانها - عصام
وناهد - فإنه لم يعطيهما الأمان النفسي - وهو
هدف الكاتب - ولم يزل الخوف الراشح في
نفسيهما . فتشبع الخوف من المستقبل وضوح ،
وإزوايا اللاشعور حددت معالم الخوف وحسده ،
وتهاويم النفس خلقت وضوح الأشياء * تقول
ناهد ..

« أحلام » زعجة .. ذات ليلة قبضوا علينا جميعا
كلانا في زنزانة قذرة - بلاطها تلج - الهواء
قديم .. أكلوا أذن .. اليسرى .. ضربوك
فمنعت من الأعماء .. نزعوا أطرافنا والشعر
الحرير »

ولقد اعتصر الكاتب حياة عصام .. كما اقتنص
كل ما يدور في الذهن ، من عمليات متداعية وغير
منطقية .. واذ يلتقي الحب بالخوف .. تبدأ الحركة
في التعلق والصراع ..

(لم يكن الغرض من إقامة المركز تبادل المعلومات
.. الانسحاب من الخوف إلى الحب .. تضامن ..
والشاعر يكفيه جنونه لينسى بعض)

وتتضح الانتمائية حين يوحى المفك المادني
بالمعترك الداخلي للشخصية .. « لا نبال يا فعمل
.. فانت ملهم ضائع .. تتجهض على الجسد ..
وتستمر الدلالات لتعطي متعلقا لشمس الفكرة ..
« أبوك قرش يبلغ اسمك الأمثلتي .. وبفكر ..
اسماك التيل » ..

حركة التطور والنمو

ولقد صور الكاتب هذه الشخصيات من موقع
التحول ، ولم نلاحظ تطورا عليها .. وربما كانت
شخصية عم سلطان بواب العمارة ، قد انطبقت
عليها حركة التطور والنمو . ولقد نجح الكاتب في
تصوير هذه الشخصية - رغم ثانويتها - فعم
سلطان رجل منسحق أيضا ، رماه الدهر بينات
خمس ، وهي تركة ثقيلة ، أصابته كارثة الموت ،
فانزل ماديا ونفسيا حين لم يشاركه سكان العمارة
مصابه ، وحين شجوا قدسية الموت . ومن ثم
تغير وتحددت شخصيته الراضة منذ ذهابه إلى
كازينو مسيو نانا .. ان فكرة النبوة تتداعى في
داخله ، وتسيطر عليه فاستسلم للشروء والتصوف
فأهمل نفسه ، وانسحب من الخارج إلى الداخل -
انه يصرخ معذرا ، عل البعض يستمع إليه . لكن
القوط كان النهاية « ليس عليه هدام » ومن
عبارات عم سلطان يستولد الكاتب الموقف التاريخي
للنبوة كدلالة إسقاطية للتواصل التاريخي « اذهبوا
فانتهم الظلما »

ولقد أكثر الكاتب من التقلبات بين الضمائر ،
تلك الكثرة التي أدت إلى الحيرة ، والغموض ..
فلنستمع إلى ابراهيم زنوبيا ، وهو يقرأ قصيدته
لعصام .. « حليق الذقن .. والسيف طمأن ..
مستعد .. عينك في عيني .. اعجاب أم تبرم ..
فزنوبيا انتقل ذهنيًا ليواجه - داخلها - عصام ..
« عينك في عيني .. فقطع سبيل القصيدة ،
وخلط بين المرقوء والوارد إلى الذهن .. اعتبارا ..
واقترانها له .. ثم انتقل بعد ذلك إلى وصف
ما يدور بذهن عصام نفسه ، بتضمير مختلف .

والرواية كلها تسير في هذا الطريق المرقق في
التقلبات اللامنتظرة ، والضمائر المتداخلة . يقول
عصام واصفا حالة زنوبيا حين أخبره بنشر التاجه
« أغرق في بحار التيه .. لتنس قرية المهاجرين ..
والأصل .. حالم ساذج .. يا شاعر .. ميت حي ..
.. تورمت عيناه في آخر نفس يتلعه بضعب ..
بلاهة .. أغض عينيه ليخفف عاصفة الحيرة ..
داخ .. أطرق برأسه إلى الأمام .. السيجارة
تتحرق بين أصابعه كأنه مسحور »

الطابع السرحي للرواية

والكاتب في الرواية يستخدم القطع الحوارية
التي اتخذت شكل المسرحية .. وسيلة لكسر حدة
النداء التي شمل الرواية . ومهما حاول الكاتب
أن يغني عن حواراته الصيغة المسرحية بتحديد
الوقت والمكان .. الخارجي ، ويتوضيح دلالة
النفس المتحركة .. فالبنية العنصرية لم تنضج
لأن إعطاء المعلومة شي ، وإيرادها عن طريق البناء
المنطور شي آخر - فالقطعة الحوارية ، التي اتخذت
الشاب والفتاة مدارا لها .. موقف مكرر لتواصل
الخط الرئيسي لكل من عصام وناهد . انه نفس
الهدف ، ونفس السلوك .. ونفس الوسيلة ..

الفتاة : أيام زمان .. أتذكر ؟

الشاب : ملعون أبو الفقر

الفتاة : الضحك على الناس مفيد ، ذهبوا فورة

الشاب : ماداموا يجنون الكرة .. فلا بأس

الفتاة : انت طالب لا قيمة له ..

الشاب : وأنت ؟

الفتاة : نفعنا سرتك الكبيرة

الشاب : بفضل معاونتك طبعاً

انه نفس المنطلق . فالكاتب بطريقة مباشرة
واضحة ومفاجئة حريص على تأكيد ذلك ، حين
انتقل فجأة من عمومية الموقف وتجريده ، إلى
خصوصيته ، استمرارا لخط الرواية .

(البقية صفحة ١١٢)

بقية « سكر مر »

ومن هنا فلقد نجح الكاتب في استخدامه للرمز
 .. ولقد احتوت الرواية رموزاً عدة .. بعضها
 واضح الدلالة .. والبعض الآخر مستغلق عن
 الفهم .. للخصوصية الشديدة .. أن الرمز في
 الرواية - كما يقول د. حمدي السكوت في المقدمة:
 « يشكل عنصراً بارزاً في الرواية » .. ولقد أتاح
 الرمز منطلقاً جديداً للغة التي اتسمت بالشاعرية
 والارتفاع الجمالي البطيء .. برغم العيوب التي
 سجلناها .. وكذلك تعدد المجازات على المستوى
 المادي ، والنفس « فاللغة » ليست محتواة في
 الشعور .. وإنما هي تحتوي الشعور .. أن العالم
 يتكون فنياً .. ويكتمل بالكلمة ..

وفي النهاية .. فأنشأ أمام رواية جديدة ..
 وصوت جديدي من أصوات الشباب .. لا نملك
 ازاءه - رغم المنزقات الفنية - إلا الإعجاب بهذه
 الجراءة في أحداث هذا الشكل الفني الجديد ..

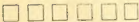
والقطعة تحمل دلالة زمانية لها أهميتها .. من
 حيث امتصاص الانفعال لتسيان مآمو أجسادى
 وذلك يظهر من تأكيد الكاتب على الكرة .. بما
 تحمل من دلالة وقتية لزمن مضى .. والقطعة توحي
 أيضاً .. برمز مكثف كدلالة استشرافية للمستقبل
 فالكتاب يستخدم الاسترجاع الزماني لزمن مرعب
 وضاعط .. وربما كانت الحيلة - مكان الحدث -
 ذات دلالة مقصودة .. والطفل المشلول ، ربي قصداً
 .. ليبقى على تلك الحالة ، لواد طاقة الحيوية فيه ..
 الطفل هنا رمز الخلاص ، أنه الأمل ، والمستقبل ،
 والحسب ، والنماء .. أنه حياة جديدة .. فهاهو
 يستمع لحركة التاريخ .. تاريخ الزمن الضاعط ..
 من صوت يحكى المأساة .. يقول الصوت العجوز:
 « أنت وحدك .. مستقر مصر .. كلهم
 يدعون حيك .. منافقون .. هرايون .. »

لوحة الغلاف :

للمصور والنحات الفرنسي العالمى هنرى ماتيس (١٨٦٩ -
 ١٩٥٤) الذى يعد خيراً ثنائ غير عن المدرسة الوحشية . بعد
 أن تلمذ الأسلوب الأكاديمى متطوعاً بفننه فى اتجاه ما بعد التأثيرية
 معتمداً على تكوين أكثر إشراقاً وبساطة . وقد أفاد ماتيس
 من أسفاره إلى المغرب العربى . تلك الأسفار التى ألهمته
 الأسلوب الزخرفى المتمسم بوحدة خطية وأزهار جريئة
 واضحة فى خلفية الصورة . هذا وماتيس له الكثير من
 اللوحات فى المناظر الداخلية والطبيعة الصامتة .. تتميز
 بألوانها النقية وسطوحها الممتعة .. ومن أبرز أعماله تصميم
 معبد كنيسة « سانت ماريا دى روزارى » فى فينيس بالقرب
 من نيس بفرنسا .



Henri Matisse



إدارة المجلات : ٤٧ شارع عبد الخالق شروت - شيفوت ٩٦٨٩ بالقاهرة
 الاشتراك السنوى (١٢ عدد) : ج.ع.م ٦٠٠ - البلاد العربية ٦٥٠ - ق. الخارج ٤٠٠
 الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد) : ج.ع.م ٦٠ - البلاد العربية ٨٠ - ق. الخارج ١٢٥
 ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات : المجلات الثقافية - شارع ٤٦ بوليو بالقاهرة
 الاعلانات يشترط عليها مع قسم الاعلانات بالمجلات الثقافية - شارع ٤٦ بوليو بالقاهرة